# Tennyson's Jugenddrama "The Devil and the Lady".

---

**Inaugural-Dissertation**

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

der

**Hohen Philosophischen Fakultät**

**der Philipps-Universität zu Marburg**

vorgelegt von

**Adolf Füting**
aus Remscheid-Lüttringhausen.

---

Marburg 1932

Buchdruckerei Joh. Hamel, Marburg-Lahn

Als Dissertation angenommen am 9. Juli 1932.
Berichterstatter: Prof. Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 3. August 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555603_0144

# Inhalt.

**Einleitung:** Seite

1. Entstehung und Ueberlieferung . . . . . 7
2. Voraussetzung für die Untersuchung von Jugendwerken und Anwendung auf „D. a. L." (Themastellung) 8

**Hauptteil:**

1. Kapitel: Die Auseinandersetzung mit dem Stoff.
   1. Wahl der poetischen Ausdrucksform . . . . . 10
   2. Inhaltsangabe . . . . . 11
   3. Verhältnis zum Faust- und Magus-Stoff . . . . 13
2. Kapitel: Vorfragen über Form und Inhalt.
   1. Komödie oder Tragödie . . . . . 13
   2. Die drei Einheiten . . . . . 16
   3. Zeitliche Festlegung . . . . . 16
3. Kapitel: Formelemente.
   1. Die Funktion der Monologe im Rahmen des Dramas 17
   2. Die szenische Gliederung . . . . . 18
   3. Die Motivierung . . . . . 20
4. Kapitel: Die Charaktere, unter Berücksichtigung ihrer Bedeutsamkeit für die Persönlichkeit Tennyson's.
   1. Die Art ihrer Konzeption . . . . . 21
   2. Einzeluntersuchung . . . . . 25
      a) Magus . . . . . 25
      b) Amoret . . . . . 30
      c) Devil . . . . . 33
      d) Antonio . . . . . 40
      e) Pharmaceutus . . . . . 42
      f) Stephanio . . . . . 44
      g) Campano . . . . . 45
      h) Angulo . . . . . 45
      i) Benedict . . . . . 46

Seite

5. Kapitel: Die geistigen Grundlagen von "D. a. L." unter Einbeziehung ihrer ferneren Ausgestaltung.
   1. Die Idee des Dramas . . . . . 49
   2. Das Naturerlebnis Tennyson's . . . . . 50
   3. Tennyson's Verhältnis zu Weltanschauung, Wissen, Religion und Moral . . . . . 53
   4. Die Erscheinungsweisen von Komik und Humor . 56

6. Kapitel: Sprachliche Untersuchung.
   1. Begründung und Ziel . . . . . 59
   2. Dekorative Tendenz . . . . . 59
   3. Naturalismus . . . . . 60
   4. Uebertreibung . . . . . 61
   5. Das Romaneske . . . . . 62
   6. Stellung zu den Werten, Personifikation . . . . 63
   7. Gesamtcharakter der Sprache . . . . . 64

7. Kapitel: Literarischer Einfluß.
   1. Verbalreminiszenzen . . . . . 65
   2. Renaissancekolorit . . . . . 67
   3. Dämonologie . . . . . 68
   4. Naturanschauung und Naturdarstellung . . . . . 69
   5. Personifikationen . . . . . 71
   6. Lebensanschauung . . . . . 71
   7. Stellung zur Frau . . . . . 73
   8. Andere Motiventlehnungen . . . . . 74
   9. Literarische Bedingtheit der Charaktergruppierung . 76

8. Kapitel: "D. a. L." im Lichte der Kritik . . . . 77

**Schluß:** "D. a. L." in seiner Bedeutung für die Gesamterfassung des Dichters.
   1. Die Persönlichkeit Tennyson's zur Zeit der Abfassung von „D. a. L." . . . . . 79
   2. Der weitere Weg . . . . . 81

# Einleitung.

Es soll Aufgabe dieser Arbeit sein, das Jugenddrama Tennyson's "The Devil and the Lady" nach Inhalt und Form und nach seiner Bedeutung für die Erkenntnis der dichterischen Persönlichkeit Tennyson's zu untersuchen. Es handelt sich um ein ausgesprochenes Jugendwerk, das zudem noch Fragment geblieben ist. Etwa drei Akte hat der junge Dichter fertiggestellt, in denen er die Handlung bis unmittelbar vor einen tumultuarischen Höhepunkt führt. Dann reichte wohl seine junge Kraft nicht mehr, den Konflikt, den er herbeigeführt hatte, zu lösen. Geschrieben ist das Fragment (um welche Art von Drama es sich handelt, wird an anderer Stelle noch zu besprechen sein) nach des Dichters eigener Aussage — Mem. I,12 — in dessen 15. Lebensjahr. Die näheren Angaben über die Entstehung und über das Schicksal der Manuskripte, verbunden mit einer kurzen, aber bewußt unkritischen Würdigung, hat der Herausgeber des Fragments, C. B. L. Tennyson, der Enkel des Dichters, dem Text vorangestellt. Da die Auflage (verlegt bei Macmillian & Co., London 1930) nur 1500 Exemplare hat und es deshalb nicht ganz leicht ist, einen Text zu erwerben, gebe ich hier eine kurze Uebersicht dessen, was in der Einleitung besonders interessiert, beziehentlich zum Verständnis des Dramas beitragen kann. Wegen der geringen Auflage werde ich auch bei der Betrachtung des Fragmentes gezwungen sein, mehr zu zitieren, als das bei der Bearbeitung eines Dramas notwendig ist, dessen Text dem Leser vorliegt.

Zwei Handschriften sind vorhanden, von denen die vollständigste (spätere) sich im Besitz des Trinity College Cambridge befindet, während die andere dem Herausgeber C. B. L. Tennyson eignet. Hallam Lord Tennyson, der Sohn des Dichters, hatte schon die Absicht, das Fragment der Oeffentlichkeit zu übergeben, hat es aber dabei bewenden lassen, in seinem Buch "Tennyson, A Memoir" auf S. 21 eine kurze Probe mitzuteilen. Sein Neffe, C. B. L. Tennyson, dem er die frühere der beiden Hss. vermachte, hat dann die Veröffentlichung gewagt in dem Bewußtsein, daß er den Wünschen seines Onkels nicht entgegenhandelte. Er glaubte mit Recht, daß sich der Nachwelt damit ein neuer Zugang zu dem eigentlichen Wesen des in den letzten Jahrzehnten stark umstrittenen Dichters ergeben würde. Auf der ersten Seite der Druckausgabe zitiert er die kurze Einleitung, die sein Onkel der von ihm beabsichtigten aber unterbliebenen Ausgabe hatte

vorausschicken wollen. Sie lautet: "I have published 'The Devil and the Lady' because of the note in my Grandfather, Dr. Tennyson's handwriting to the effect that the comedy was composed by my father at the early age of 14 (this note is on the Trinity Ms. — Ed.). He thought that it showed evidence of a wide range of reading, a power of drawing character, and an extraordinary variety of knowledge on many subjects remarkable in a youth of that age. It has been thought that this work, as a literary curiosity, might well be given to the World, not only for the benefit of students of my father's poems, but also for a wider public". Das Trinity Ms., auf dem diese Sätze stehen, ist nur zum kleineren Teil in der Handschrift Tennyson's. Der andere Schreiber ist unbekannt. Es ist, wie gesagt, eine zweite Fassung, die zunächst, meist von fremder Hand, von der ursprünglichen Handschrift abgeschrieben und dann von Tennyson selbst durchgearbeitet worden ist. Das zeigen Stellen, die nachträglich von seiner Hand zugefügt worden sind. In der Einleitung des Herausgebers zu "D. a. L." (ich gebrauche diese Abkürzung für "The Devil and the Lady" im folgenden stets) heißt es, daß diese zugefügten Stellen einen etwas älteren Schreiber vermuten lassen als den des Originals, das — ganz in Tennyson's Handschrift — mit noch einigen anderen Gedichten in ein kleines Notizbuch geschrieben ist. (Am Anfang dieses Notizbuches steht eine Uebersetzung von Claudian's "Proserpina" übertragen in heroic couplets). Aber auch nach der letzten Eintragung in die Trinity Handschrift, auf der die Druckausgabe beruht, ist nach der Ueberzeugung des Herausgebers Alfred Tennyson nicht älter als 16 Jahre gewesen. Wir haben es also mit einem Werk zu tun, das in seinen Hauptteilen im 15. Lebensjahr A. Ten 's entstanden ist und spätestens bis zum Ende seines 16. Jahres Beifügungen und Abänderungen erfahren hat.

Die Betrachtung eines solchen Jugendwerkes kann nicht ohne weiteres aus den gleichen Gesichtspunkten erfolgen wie die eines reifen Kunstwerkes. Es geht nicht an, sich hier auf eine ästhetische Ausschöpfung des Vorliegenden zu beschränken und die Persönlichkeit des Dichters dabei in den Hintergrund zu stellen. Das ist nur möglich bei Kunstwerken von objektiver Gültigkeit im Reiche der Aesthetik, und selbst da wird häufig die Dichterbetrachtung der Dichtungsbetrachtung an die Seite treten müssen. Hier handelt es sich darum, aus der Untersuchung des Jugenddramas "D. a. L." einen Zugang zu finden zu der geistig-seelischen Haltung des jungen Tennyson, zu dem, was er gefühlt, gedacht, geglaubt, gewollt und gekonnt hat. Voraussetzung für diese Betrachtungsweise ist natürlich, daß es sich bei diesem Jugendwerk um ein weitgehend subjektives

Kunstprodukt handelt. Denn nur, wenn das, was im Drama gesagt wird, nicht objektiv gestaltete Wirklichkeit, sondern weitgehend subjektive Meinungsäußerung des jugendlichen Autors ist, hat der Weg über das Kunstwerk zur tieferen Wesenserfassung des Dichters seine Berechtigung. Und das scheint mir allerdings bei dem hier zu behandelnden Fragment der Fall zu sein. Seine absolute Bedeutung ist nicht so groß, daß es sich einer weitgehenden, nur auf objektive Kunstwerte gerichteten Bearbeitung lohnte, aber um so ergiebiger ist es für eine Behandlung in dem oben angedeuteten Sinne. Spranger sagt in seinem Buch „Die Psychologie des Jugendalters" in dem Kapitel „Kunstschaffen des Jugendlichen" auf S. 66/67 über die Subjektivität der künstlerischen Betätigung junger Menschen im Pubertätsalter: „Mit einem Wort: Die Funktion des jugendlichen Kunstschaffens ist, Ausdruck zu sein für die wogende Innenwelt des Selbst. Darin liegt seine Entwicklungsbedeutung. Mehr als jede reife Kunst entspringt sie dem Trieb, sich selber auszusprechen, ganz wie man sich findet und in dem Prozeß primitiver Objektivierung eine Art von Selbstbefreiung zu erringen". Gewiß läßt sich vom deutschen Jugendlichen nicht ohne weiteres alles auf den englischen übertragen. Und sicher muß man bei einem so stark in der literarischen Tradition lebenden und von ihr aufnehmenden jungen Menschen, wie es der junge Tennyson war, sehr vorsichtig sein, etwas als aus dem eigenen Erleben kommende subjektive Aeußerung anzusehen, was vielleicht nur von irgend einem Vorgänger übernommen ist. So hat Tennyson bekanntlich als Achtjähriger seine Schiefertafel mit Thomson'schen Blankversen beschrieben. Als Elfjähriger las er Pope's Homerübersetzung und schrieb dann "hundreds and hundreds of lines in the regular Popeian metre". Zwölfjährig schrieb er sogar ein Epos von ungefähr 6000 Versen im Stile Walter Scott's (Memoir I, 8). Erhalten ist von alledem nichts. Und es wird sich kaum um etwas anderes gehandelt haben als um systematische Schulung seines metrischen Gefühls durch Nachahmung großer Vorbilder. Von seinem Vater wurden Alfred Tennyson sowohl wie seine Brüder zu solcher Betätigung angeregt, so daß in bezug auf die Annahme eigenen Impulses größte Vorsicht am Platze ist.

Es ist selbstverständlich, daß wir es auch in "D. a. L." nicht plötzlich mit einem ganz aus eigenem hervorgewachsenen Werk zu tun haben. Im Gegenteil, vieles ist übernommen, und zwar kommt als Hauptanreger (besonders für das Stoffliche) die elisabethanische Renaissance in Betracht. Aber schließlich scheidet auch übernommenes literarisches Gut durchaus nicht aus unserer Betrachtung aus, denn es können sich wesentliche Einblicke in die Haltung eines Autors ergeben, wenn man der Frage nach-

geht, was er nun eigentlich übernommen, und wie er es verarbeitet hat. Die Auswahl aus der vorhandenen Ueberlieferung wird wesentlich bestimmt durch die Seelenlage, aus der heraus diese Wahl geschieht. Neben dem Fremdgut darf aber vor allem das nicht übersehen werden, was aus der unmittelbaren Lebenssphäre des jugendlichen Autors in das Drama übergegangen ist.

Wer die Alfred Tennyson zugehörigen Gedichte der "Poems by Two Brothers" kennt und dann diese erste Blankversdichtung Tennyson's zum ersten Male liest, wird erstaunt sein, in dem Dramenfragment, das doch in seiner späteren Fassung den Poems um höchstens ein Jahr vorausliegt, einen so ganz anderen Ton zu finden, als wir ihn von dorther gewohnt sind. Zu den „Poems by Two Brothers" sagt Müller (Marburger Dissertation: Tennyson. Erlebnis und Dichtung, S. 18): ". . . der Antrieb zu dichterischem Schaffen liegt lediglich in der Freude am musikalischen Wohlklang der Verse". Das trifft für unser Drama nicht durchaus zu. Allerdings ist hier zu beachten, daß es sich in dem einen Fall um Lyrik (die dem jugendlichen Ausdrucksbedürfnis viel gemäßere Form) und in unserem Falle zumindesten um einen 'dramatischen Versuch' handelt, und daß schon die gattungsmäßigen Anforderungen auch beim schwächsten Dramenversuch einen stärkeren Antrieb verlangen als den, den die Freude am musikalischen Wohlklang der Verse zu geben vermag. Es ist nicht das einzige Drama, das Ten. um diese Zeit geschrieben hat. Auf S. 21 (Memoir) ist noch von einem andern die Rede, das sich aber nicht in Ten.'s Nachlaß befindet und wahrscheinlich verloren gegangen ist.

## 1. Kapitel. Die Auseinandersetzung mit dem Stoff.

Wie kam nun der Lyriker Tennyson dazu, das Drama als seine Ausdrucksform zu wählen? Wohl deshalb, weil die in "D. a. L." evident werdende starke Beschäftigung mit den Elisabethanern, bei denen das Drama unbedingt vorherrschte, ihm diese Ausdrucksform aufzwang. Dabei hat sich nun gleich von vornherein gezeigt, was auch die mehr oder weniger mißglückten Dramen seiner späteren Perioden deutlich werden lassen, daß ihm die dramatische Gestaltungskraft fehlte, und daß deshalb auch sein langes und erbittertes Ringen um den Kranz des dramatischen Dichters vergeblich bleiben mußte. Für sein Jugenddrama kommt noch hinzu, was Spranger (S. 68) über das dramatische Schaffen Jugendlicher sagt. Dort heißt es: „Das Mißlingen von Dramatischem und Epischem, seien es auch Einakter und Balladen, beruht vielmehr darauf, daß diese Dichtungen eine objektive Gestaltungskraft fordern, die der Jugendliche als solcher nicht hat. Man muß sich beschauend dem Gesetz der Welt hin-

geben, muß Charaktere aus sich heraus stellen können, Handlungen und Schicksale durch Motivationsketten verknüpfen. Das alles bringt man nicht heraus, weil man viel zu sehr in der eigenen Subjektivität befangen ist". Aber das an Einzelheiten aufzuzeigen, wird erst Aufgabe eines späteren Kapitels sein.

Zunächst soll in kurzen Zügen der Inhalt dargelegt werden. I. Akt: Magus — ein Magier (fälschlich Necromancer genannt) — steht vor seiner Hütte in einem Walde. Es wütet ein Sturm. Magus schaut dem Wüten der Elemente zu und wendet sich dann in hymnischer Apostrophe an die gewaltige Natur, die belebt von Geisterwesen aller Art vorgestellt ist. Er zeichnet einen Zauberkreis auf den Boden, in dessen Mitte nach dem magischen Spruch der Devil emporfährt. Dieser fragt nach seiner Aufgabe, zählt auf, was er alles vermag, ist aber dann ziemlich ernüchtert, als der Magus ihn auffordert, während einer dringlichen Reise, die er zu machen habe, über die Reinheit seiner Frau zu wachen. Das ist dem Devil eine schwere Aufgabe, "to guard a woman against her will", aber sein Sträuben hilft ihm nichts. Nachdem Magus die Szene verlassen hat, wägt Devil in einem Monolog (2. Sz.) seine Chancen in diesem Kampf gegen die List einer Frau ab. Die dritte Szene bringt einen Monolog des Magus, in dem er sich mit den zwei Geißeln seines Lebens "anxiety" und "distrust" (the first born of Experience) auseinandersetzt. Dann erscheint (4. Sz.) seine junge zwanzigjährige Frau auf der Bühne. Magus mißtraut ihr, worüber sich Amoret — so heißt sie — beklagt. In dem Gespräch bringt der Magier zum Ausdruck, daß seine magische Kunst ihm nicht dazu helfen kann, die tiefsten seelischen Regungen eines Menschen zu erkennen. Schließlich bittet er Amoret um Verzeihung für seine mißtrauischen und teils heftigen Aeußerungen und begibt sich auf die Reise zu einem Wucherer, dem er eine Schuld zu bezahlen hat. Kaum ist er weg, so ergeht sich Amoret in einem wahren Schwall von Schimpfworten über ihn. Sie beklagt es bitter, daß sie mit ihrer vielversprechenden Jugend an diesen alten Weisen gebunden ist. Noch mitten im kräftigsten Schimpfen trifft sie Devil an. (5. Sz.). Jetzt jammert sie, bittet die Heiligen um Hilfe und bricht schließlich in Tränen aus. Sie bedauert, der teufelaustreibenden magischen Klänge des Lateinischen nicht mächtig zu sein. Devil begleitet die Aeußerungen ihrer Angst mit höhnischen Bemerkungen. Er empfiehlt zur Heilung weiblicher Schwächen das „Argumentum baculinum" (den Stockbeweis). Als Amoret weggeht, wundert er sich selber über seine moralisierenden Gespräche und spricht dann plötzlich von "scurvy-pated villains", auf die er sich loslassen will. Er kommt nochmals auf seine schwierige Aufgabe zurück und schließt seinen Monolog mit einem wirkungsvollen Passus über die Qualen der Sünder in der Hölle. (s. Schlußkap. 1).

II. Akt: Der II. Akt zeigt den Devil als Amoret verkleidet vor der Hütte des Magus. Er beginnt wieder mit einem Monolog, der die Nichtigkeit des Menschen in dem unendlichen Weltall und die Frage nach der wirklichen oder Scheinexistenz der Dinge zum Inhalt hat. Devil zieht seinen Frauenhut über, als er Schritte hört, und wird dann von dem auftretenden lawyer Antonio in einer bombastischen Tirade als Amoret angebetet. Lange zanken sich die beiden und klauben an Worten herum, bis schließlich Dev.-Am. (so bezeichne ich den verkleideten Teufel) den Antonio in die Hütte einzutreten nötigt. Dann folgt wieder ein Monolog des Dev.-Am. über Züchtigungspläne, bis der nächste kommt, Pharmaceutus, ein Apotheker, der der vermeintlichen Amoret in medizinischer Terminologie seine Ovationen bringt. Er flucht kräftig dabei. Antonio kommt wieder aus der Hütte und gleich beginnt ein hitziges Wortgefecht zwischen ihm und Pharmaceutus, wobei Devil dem grundhäßlichen Pharmaceutus sekundiert. In der 6. Sz. kommt der Seemann Stephanio hinzu. Der Redestreit geht fort, auch als in Sz. 7 Angulo, ein Astronom und Mathematiker, Campano, ein Soldat, und Benedict, ein Mönch, hinzukommen. Am Schluß der Szene verschwinden die sechs Werber der Amoret in der Hütte, in der durch einen Gesangwettstreit der zu Bevorzugende ausfindig gemacht werden soll. Dev.-Am. bleibt zu einem Monolog (Sz. 8) draußen. Thema: die Erbärmlichkeit des Menschengeschlechts und die Vorfreude über das Gelingen seines Plans.

III. Akt: Ein Zimmer in der Hütte. Ein kleines Gelage vereinigt die wortgewandten Werber und den verkleideten Devil. Gegenseitige Verhöhnungen, besonders auf Kosten Benedict's, arten in regelrechten Streit aus, der aber durch Klopfen an der Türe unterbrochen wird. Alle befürchten die Rückkehr des Magus. Dev.-Am. verstaut die kleinlaut gewordenen Großredner in allen möglichen Kisten und Kasten, den Benedict im Kamin. Die 2. Sz. spielt draußen (early morning), wo Magus mit sich selbst spricht, über den Devil schimpft und erstaunt ist, als ihm scheinbar Amoret öffnet. Dev.-Am. wird wegen seiner Verkleidung gescholten wie ein dummer Junge, klärt dann den Magus über seinen Racheplan an den geilen Werbern auf und verschwindet wieder in der Hütte, um alles zum entscheidenden Schlage vorzubereiten. Magus, der ihm vorher noch weitschweifig vom Mißlingen seiner Fahrt erzählt hat, wobei wieder viel von Geistern die Rede ist, bleibt draußen, um auf das Zeichen des Dev.-Am. zu warten. In der Wartezeit hält er wieder einen Monolog. Es ist eine Klage über den Raub, den man an ihm hat begehen wollen. „O Earthliness!" 3. Sz. Devil belügt drinnen die erleichtert aufatmenden Freier: Philargyrus, ein Geizhals und früherer

Verehrer, sei an der Türe gewesen und nicht der Magier. Alles kriecht aus den Verstecken hervor und fordert Dev.-Am. wiederholt auf, den Schleier abzunehmen. Mit einem "have at ye, Sirs!" des Dev. bricht das Fragment ab.

Es handelt sich also um den in der Renaissance so beliebten Faust- und Magusstoff. Nur haben wir es hier mit einer Abzweigung zu tun, die das eigentliche Kernproblem dieses Stoffes nicht mehr enthält. Handelt es sich bei der Idee des Faustus, wie sie in dem Drama Marlowe's und später bei Goethe zum Ausdruck kommt, um das gewaltige Ringen des zum Uebermenschentum emporstrebenden Magiers mit dem Teufel, der ihm zu diesem Uebermenschentum verhilft, dann aber auch mit teuflischer List um die ihm versprochene Seele kämpft, so ist hier von einer eigentlichen Auseinandersetzung des Teufels mit dem Magier keine Rede mehr. Ja, die Stellung des Devil ist von Grund aus verändert. Reißen die Teufel in Marlowe's "Faustus" den ihnen verfallenen, zu spät bereuenden (I'll burn my books) Uebermenschen in den Abgrund, so ist hier der Devil zu einem fast willenlosen Werkzeug in der Hand des Magiers herabgesunken. Dadurch wird der Stoff ins Komische gewendet. Denn wenn der Mensch über das personifizierte Böse triumphiert und es in seinen Dienst zwingt, so sind für die Tragödie von dieser Seite aus keine Möglichkeiten mehr vorhanden. Magus ist ja auch aus dem Titel des Dramas ganz verschwunden. Mit welcher Berechtigung, wird noch zu prüfen sein. Die komische Behandlung des Faust- und Magus-Stoffes hatte schon bald nach seiner ersten dichterischen Gestaltung eingesetzt. In der Renaissance wird sie vertreten durch Ben Jonson in "The Marriage of Belphegor", "The Devil's an Ass"; Dekker "If This be not a Good Play" und andere mehr. Tragisch gewendet, aber bei weitgehender Ueberlegenheit des Magiers über die Welt der Teufel und Dämonen, ist der Stoff in Byron's "Manfred". Hier liegt aber die Ursache des tragischen Konfliktes nicht in dem Verhältnis Manfred's zu den Geistern der Unterwelt.

## 2. Kapitel: Vorfragen über Form und Inhalt.

Aus der Inhaltsangabe von "D. a. L." geht hervor, daß eine latente Spannung zwischen dem Magier und dem Teufel nicht vorhanden ist; wenigstens kommt sie im Text nirgends zum Ausdruck. Also kann sich auch hier kein Konflikt ergeben, was ja auch schon deshalb unmöglich ist, weil der bedingungslos sich unterwerfende Teufel niemals der dramatische Gegenspieler des mächtigen Magiers sein kann. Wie der Bund des Magiers mit der Hölle zustandegekommen ist, davon ist nichts gesagt. Kein einziges Wort des Devil deutet darauf hin, daß auch Pflichten

auf Seiten des Magiers gegenüber der Unterwelt vorhanden seien. Das Motiv des Teufelspaktes und seiner Folgen, das der Kern des Fauststoffes war, ist völlig ausgeschieden. Trotzdem möchte ich die Behandlung des Stoffes, wie wir sie in Ten.'s Drama vorfinden, nicht als durchgängig lustspielmäßig bezeichnen. Die Handlung scheint mir in zwei Teile auseinanderzuklaffen, von denen nur der 2. Teil (Akt II u. III) eine ausgesprochene Komödienhandlung enthält. Deren Thema ist: Durchbrechung der Sittengesetze von seiten der Werber. (Amoret's Verletzung dieser Gesetze liegt in der Vergangenheit. Wir können nur erschließen, daß sie Verkehr mit solchen "Freunden" unterhalten hat.) Diese Uebertretung wird in entsprechender Weise gestraft und führt dann zu einem Ausgleich, zum "happy end", wie es die Komödie verlangt. Das Fragment zeigt uns zwar weder die Bestrafung noch das "happy end". Wird aber letzteres von der Gattung der Komödie gefordert, so ist der Hinweis auf eine exemplarische Bestrafung der nachtschwärmenden Uebeltäter durch zwei Stellen im Text gegeben:

"But these[1]) shall be pinch'd out of thee[2]) ere morn —
There shall be no sound place within thy person,
Thou shalt be all the colours of the rainbow,
With bruises, pinches, weals, ET COETERA;" (S. 31)

Dazu noch S. 46:

". . . . . and at any rate
I'll thwart your present schemings —
Bluebeard and Hickathrift! but I'll kick up
The Devil of a Row, or more correctly
The Row of a Devil."

So also wird die Auseinandersetzung des Devil mit den Liebhabern auslaufen. Typische Lustspielmotive sind die Verkleidung (vgl. besonders die Dramen der Renaissance) und die damit verbundene Nasführung der Ahnungslosen, sowie auch das Motiv des Wettbewerbs in dem vom Teufel vorgeschlagenen Wettsingen der Werber, bei dem der preisgekrönte Sieger zugleich der vorzüglich Geprellte sein würde. Anscheinend ist aber dieses Motiv im Verlauf des III. Aktes wieder aufgegeben, da die Vorbereitungen zum Wettsingen durch die plötzliche Ankunft des Magiers unterbrochen werden.

Wie steht es aber nun um den ersten Teil der Handlung, der sich wesentlich mit dem I. Akt deckt, und der die Auseinandersetzung zwischen Devil, Amoret und Magus enthält? Es taucht eine Spannung auf zwischen Amoret und Magus, deren glückliche Lösung mehr als unwahrscheinlich ist, und die, wenn sie überhaupt keine Lösung fände, hinter den vermutlichen Ausgang ein großes Fragezeichen machen und bei den Zuschauern

[1]) Seine phantastischen Erwartungen.
[2]) Hier handelt es sich nur noch um Antonio.

das Gefühl des Unbefriedigtseins zurücklassen würde. Man fragt sich: wie wird der hier auftauchende Konflikt zwischen dem mächtigen, aber doch steinalten Greis und der — ihm gewaltsam beigegebenen? — jungen und blühenden Amoret gelöst? Wie ist überhaupt Amoret an den Magus gekommen? Aber das wäre schließlich sekundär. Jedenfalls ist deutlich gezeigt, daß ihr das Zusammenleben mit Magus von Grund aus verleidet ist. Dabei sieht sie aber die Hoffnungslosigkeit ihrer Trennungswünsche ein.

"Thou shrunken, sapless, wizen Grasshoper,
Consuming the green promise of my youth!"
(S. 12).

"I never more can hope and therefore never
Can suffer Disappointment.
He bears a charmed life and will outlast me
In mustiness of dry longevity,"
(S 12).

Dem Magus andererseits ist Amoret die einzige Freude auf dieser Welt, und bitter ist ihm der Gedanke, daß ihm auch diese Freude von fremden Eindringlingen verdorben werden sollte. (S. 64/65).

". . . . . ' Tis even thus —
And they would pluck from th' casket the sole gem
Of mine affections, taint its innocent lustre,
And give it back dishonour'd, they would canker
My brightest flower, would muddy the clear source
Whence flows my only stream of earthly bliss;
Would let the foul consuming worm into
The garner of my love. O Earthliness!"

Dabei weiß er noch gar nicht, wie schroff ablehnend ihm Amoret gegenübersteht, da sie ihm bisher noch immer Zuneigung geheuchelt hat. Er ahnt nicht, daß er sie, d. h. ihre Liebe, schon gar nicht mehr besitzt, vielleicht nie besessen hat. Zwar wird der Eindruck, daß es sich hier in Wirklichkeit um ein schweres Schicksal handelt, durch die Schamlosigkeit geschwächt, mit der Amoret ihm ins Gesicht Liebe heuchelt und nach seinem Weggehen über ihn herfällt, um aber auch kein gutes Haar an ihm zu lassen. Trotz alledem bleibt ihr unsere Teilnahme unverloren. Es ist für sie unmöglich, an der Seite dieses Gatten zur Erfüllung ihres Lebenswillens zu kommen.

Als Fremdkörper in der Komödienhandlung empfinde ich auch die gedankenschweren Monologe. Ermatinger sagt (Kunstform des Dramas, S. 11), daß die zeitlichen Bedingungen für das Wachstum der Tragödie nicht in der Spannung des Einzelnen zu den irdisch-menschlichen Schöpfungen Gesellschaft und Staat liegen, sondern in der metaphysischen Spannung Ich — Kosmos, Mensch — Schicksal, bürgerliche Moralität — göttliche Sittlichkeit. Der Entstehungsgrund sei ein weltanschaulich religiöser. Nun läßt sich aber an vielen Monologen unseres Dramas zeigen (sowohl des Devil als auch des Magus), daß tatsächlich die Probleme:

Ich — Kosmos und Mensch — Schicksal eigentlicher Inhalt dieser Monologe sind. Ihre eingehendere Behandlung bleibt einem anderen Kapitel vorbehalten. Hier ging es nur darum, deutlich zu machen, daß in unserem Drama Elemente der Tragödie und Komödie unverschmolzen nebeneinander bestehen. Es sei denn, daß man Dramen wie Shakespeare's "Tempest" und "Winter's Tale" noch zur Gattung der Komödie rechnen wollte. Ich möchte behaupten, daß diese Doppelheit gerade durch die „Sprunghaftigkeit des jugendlichen Innenlebens" hervorgerufen ist, die „vom Höchsten zum Banalsten, vom Weltschmerz zum überlegenen Spott" führt. (Spranger, S. 75).

Von der Einheit der Handlung war im vorigen Abschnitt schon die Rede. Die Einheit des Ortes ist durchaus gewahrt, denn die Szene spielt teils in, teils vor und teils in unmittelbarer Nähe der Hütte des Magus, die in einem Wald liegt. Strikte gewahrt ist auch die Einheit der Zeit, da sich alles — soweit wir es übersehen können — im Laufe einer Nacht abspielt. Ten. hat also in dieser Beziehung die großen Durchbrechungen der aristotelischen Lehre, wenigstens ihre Formelierung durch die franz. Klassik, die sich die Renaissance-Dramatiker erlaubten, nicht für sich in Anspruch genommen.

Schwieriger ist schon die Beantwortung der Frage, in welcher geschichtlichen Zeit sich die Handlung abspielt. Sieht man sich das Drama daraufhin an, so stößt man auf Anachronismen schwerster Art. Es ist ja auch nur zu verständlich, daß es einem so jungen Autor nicht gelang, ein einheitliches Zeitkolorit zu geben. Die Gestalt des Magiers als solche gehört wesentlich auf den Boden der Renaissance. Es wird zudem noch von einer ganzen Magierkonkurrenz geredet. Auch die Beschreibung der Gestalt des Teufels: gehörnt, mit langem Schwanz, schwarzen Zähnen usw. gibt ganz den Teufel wieder, wie ihn sich das ausgehende Mittelalter und die Renaissance vorstellten. Ferner ist die Selbstverständlichkeit, mit der die Luft als von Geistern aller Art belebt vorgestellt wird, in einer späteren Zeit schlecht denkbar. Renaissancemäßig ist auch zum Teil die Metaphorik, die sich weitgehend komischer Metaphern bedient [1]). Demgegenüber steht aber vieles, was vor Ausgang des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts schlechterdings nicht hätte gesagt werden können. Dabei lege ich wenig Wert darauf, daß in der 4. Szene des II. Aktes dem Antonio vorgeworfen wird, er habe so und soviel Grad Fahrenheit (1714) oder Réaumur (1730), und daß an anderer Stelle Boerhave erwähnt ist. Sich auf solche, unter Umständen versehentliche Anachronismen stützen zu wollen, wäre lächerlich. Nein, es ist die kosmologische Fragestellung eines Teils der

[1]) s. Deutschbein „Shakespeare-Vorlesung" v. 2. X. 31.

Monologe und die allgemein-wissenschaftliche Stellung zur Welt, die nur aus der Fragestellung des jungen Ten. heraus, der am Anfang des naturwissenschaftlichen Zeitalters steht, zu verstehen ist. Wie soll man es zusammenbringen, wenn der Devil mit der größten Selbstverständlichkeit von Dämonen und allerlei Teufeln spricht als von lebendiger Wirklichkeit, und andererseits an den Kosmos die Frage nach seiner Existenz in einer Weise stellt, die noch über den konsequenten Idealismus Berkeley's hinausgeht. So in dem Monolog (1. Sz. II. Aufzug). Für die Renaissance aber ist ja gerade charakteristisch: die Hinwendung zur Wirklichkeit, die ausschließliche Hingabe an die Natur und die in ihr wirkenden immanenten Kräfte, im Gegensatz zu dem supranaturalistischen Mittelalter. Auf dem Boden der Renaissance konnte wohl der Zweifel an der transzendenten Welt wachsen, niemals aber der Zweifel an der realen Existenz dieser Welt, an die der Renaissancemensch sich ja gerade erst mit allen Fasern seines Wesens angeklammert hatte und der er gänzlich verhaftet war. Das alles zeigt die Unmöglichkeit, die Handlung des Dramas in eine ganz bestimmte Zeitepoche zu verlegen. Es ist wesentlich hervorgegangen aus der Fancy des jungen Dichters und vermengt die von Ten. aufgenommenen Erfahrungen der Tradition mit den unmittelbaren Erfahrungen des eigenen Lebens.

### 3. Kapitel: Formelemente.

Wir kommen zur Besprechung der eigentlichen Form. Rein äußerlich gesehen fällt der große Raum auf, den die Monologe einnehmen. Von den 68 Seiten Text sind allein 14 Seiten Monologe der drei Hauptpersonen: Devil, Amoret, Magus. Dazu kommt noch das zwei Seiten lange Gespräch des Devil gelegentlich seiner Auseinandersetzung mit Amoret (S. 13), das durchaus monologischen Charakter hat. Dieses Uebermaß von Selbstgesprächen sprengt natürlich den Rahmen des Dramas, ist aber andererseits für die jugendliche Seelenhaltung charakteristisch. Der junge Mensch redet ja nur von sich aus und redet sich in die Dinge hinein, mehr als daß er sie zu sich reden läßt. Vgl. Spranger: S. 53/54. „Die sogenannte Phantasie des Kindes ist eine Zwiesprache mit den Dingen; die Phantasie des Jugendlichen ist ein Monolog mit den Dingen". S. 54. „Der Jugendliche schöpft alles von innen; er gießt gleichsam sich über die Dinge aus." Das gibt uns die Berechtigung, die Monologe in erster Linie zur Erfassung der Persönlichkeit des Autors zu verwenden. Sie sind z. T. in sich abgeschlossene Stücke von Gedankenlyrik, die ohne oder nur in geringem Zusammenhang mit dem Ganzen stehen. Die Art ihrer Abfassung ist reflektiv-assoziativ. Das gilt überhaupt für weite Strecken des Dramas. Ich gebe nur ein Beispiel für viele. S. 3 heißt es:

"Nor would I borrow of that usurer
Procrastination, whose vast interest
Is almost higher than his principal."

Dann tauchen dem Schreiber bei dem Wort "procrastination", das gewissermaßen zum Reizwort wird, Assoziationen auf, die rückläufig ausgesponnen werden. Es heißt weiter:

"Procrastination, like the wayward tide,
With imperceptible and secret course
Gains hourly on us till that we are left
No landing place whereon to set our feet —
So lost and tangled is the maze of cares
Protracted and put off from day to day."

Diese Art der Gestaltung ist durchaus undramatisch, da sie nicht nur die Handlung nicht weiter führt, sondern den Zuhörer von dem gerade erreichten Handlungsmoment wegführt und ihn in mehr oder minder weit abliegende Reflexionen sich verlieren läßt. Die Folge dieser Arbeitsweise ist, daß der Dichter sich gewissermaßen selbst zur Wiederaufnahme des Fadens zwingen muß. Das geschieht dann etwa so, wie in unserem Falle Devil den Magus aus seiner Reflexion herausreißt:

"What is the end and purport of thy words?
And wherewith can I serve thee?"

oder an anderer Stelle S. 2:

"But to my task!"

S. 20:

"Now to my charge!"

S. 68:

"But to the point!" We tarry long in colloquy" etc.

Eine ähnliche Erscheinung wie oben liegt S. 20/21 in Devil's Schlußmonolog des I. Aktes vor, wo er die Unmöglichkeiten häuft, die eintreten müssen, bevor weibliche Intrigue und Narrheit aufhören: S. 20:

"When this dark field of earth shall be sow'd thick
With the gay stars of Heav'n and the keen ploughshare
Shall trench deep furrows in the inverted sky;" etc.

Nachdem er einmal mit dem "when" angefangen hat, kann er nicht aufhören, bis er alle Unwahrscheinlichkeiten, die ihm in den Sinn kommen, zu Papier gebracht hat. Dabei sind die gegensätzlichsten Dinge aneinandergereiht. War Tennyson zu jung, um den Anforderungen, die ein Drama an die Objektivität des Autors stellt, gewachsen zu sein, so zeigt sich andererseits deutlich schon in diesem frühen Stück, daß seine Begabung wesentlich lyrischer Natur war.

Die szenische Gliederung ist in ihrer Gesamtheit ziemlich eintönig. Eine praktische Bühnenkenntnis kann man bei Tennyson um diese Zeit nicht voraussetzen. Dadurch erklären sich manche bühnentechnische Mängel. So ist z. B. in der 2. Szene Devil auf der Bühne, ergeht sich in einem Monolog

und verschwindet wieder. Dann kommt Magus, spricht einen Monolog, der seine Haltung zum Leben (Distrust und Anxiety) kennzeichnet, aber weder zu dem Vorhergehenden noch zu dem Nachfolgenden in direkter Beziehung steht. Irgendwie muß auch im I. Akt die Szene gewechselt haben. Sie war bei dem 1. Monolog des Magus "a wood near Magus's cottage". Die 5. Szene spielt plötzlich, ohne daß ein Wechsel angegeben wäre, in einem Raum in der Hütte. Sehr störend wirkt in dieser Szene, daß der Devil in seinen langen Auslassungen, in denen er den Männern Ratschläge erteilt, wie sie ihre Frauen zu erziehen haben, sich gar nicht an Amoret wendet, auch auf ihre Einwürfe nicht dialogisch reagiert, sondern ganz für sich redet, so daß Amoret eigentlich ganz überflüssigerweise auf der Bühne herumsteht. Das geht so über 60 Verse. Devil hat den I. Akt mit einem Monolog beschlossen und fängt den neuen Akt gleich wieder mit einem Monolog an. Immer dasselbe Bild: einer steht auf der Bühne und redet mit sich selbst. Die folgenden Szenen werden durch das Dazukommen der sechs leichtfertigen Werber bewegter, aber den Schluß des Aktes bildet wieder ein Monolog des Devil. Der III. Akt ist recht lebhaft.

Merkwürdig ist das völlige Fernbleiben Amoret's von der Bühne während des II. und III. Aktes. Gewiß ist sie für die Einbildung der Werber da, weil ja Devil sich in ihre Kleider gesteckt hat; und durch die Anspielungen, die besonders Antonio auf frühere Zusammenkünfte macht, wird auch unsere Aufmerksamkeit zuweilen auf die wirkliche Amoret hingelenkt. Aber damit ist noch nicht gerechtfertigt, daß wir die Titelheldin für zwei ganze Akte aus den Augen verlieren. Hier liegt ein Grund dafür, daß die Handlung in Akt II und III so losgelöst von der Handlung in Akt I erscheint. Es ist schwer zu sagen, wie Tennyson Amoret wieder in die Handlung einführen wollte. Vielleicht wäre durch ihr Auftreten am Schluß die Handlung zusammengeführt worden. Jedenfalls ist es unmöglich, daß sie für die ganze Folge des Dramas passiv bleiben sollte. Das ließe auch ihr leidenschaftlicher Charakter nicht zu. Ihre Funktion im Zusammenhang der Handlung war sicher noch nicht erledigt. Nehmen wir an, daß sie in die Verwirrung, bis an deren Anfang der letzte Akt heranführt, hineingezogen wird, so war es nicht ganz leicht, durch den jetzt zwangsweise sich einstellenden Wirrwarr durchzufinden. Der Magus blieb draußen gewiß nicht lange still. Es galt für ihn, (wenn Amoret hinzukam) zwischen der richtigen und der falschen Amoret zu unterscheiden, ebenso für die Werber, für die außerdem der Magus noch ganz unerwartet kam. Und erst recht verwirrt mußte Amoret werden, wenn sie in dieses Durcheinander hineingeriet. Der Teufel wäre der ein-

zige gewesen, der alles hätte überschauen und dirigieren können. Aber wo die wirkliche Teufelei losgehen soll, ist es mit der Kunst des jungen Tennyson zu Ende. Das ist auch kein Wunder, denn es hätte Genialität dazu gehört, die Lösung dieses Knotens zu finden. Ten. hat aller Wahrscheinlichkeit nach keine fertige Konzeption des Ganzen gehabt, sondern fortlaufend an dem Werk geschaffen bis zu dem Punkt, von dem aus er nicht mehr weiter konnte.

Wie ist es nun um die Motivierung des Geschehens bestellt? Der Magus gibt dem Devil, den er aus der Erde hervorgezaubert hat, den Auftrag, über die Keuschheit seiner Frau zu wachen. Wir erfahren erst später in dem Monolog der Amoret und in dem Zwiegespräch Devil-Amoret, daß Grund hierzu vorhanden war. Magus macht aber auch Amoret selbst auf die ihr drohenden Versuchungen aufmerksam. Ja, er schildert sie ihr in den schönsten Farben. Zuletzt scheint es so, als ob er ihren Treuschwüren Glauben schenkte. Er empfiehlt sie den Heiligen. "And the good Saints protect thee!" Dabei hat er gerade den Teufel zu ihrer Ueberwachung bestellt. Es wäre doch nun zu erwarten, daß die hier angeschlagenen Motive maßgebenden Einfluß auf die Gestaltung des Fortgangs gewinnen würden. Aber das ist, soweit uns das Drama vorliegt, nur in dem Sinne der Fall, daß sich der Teufel seines Auftrages gegenüber den lüsternen Liebhabern entledigt. Eine Einbeziehung Amoret's, auf die hin der Auftrag ja gegeben war, fehlt im II. und III. Akt völlig. Was mit ihr geschehen sollte, ist auch nicht im geringsten angedeutet. Wenn sie auch wieder in die Handlung eingeführt worden wäre, so kann man doch sagen, daß das Versäumnis einer darauf hinzielenden, andeutenden Motivierung im II. und III. Akt ein schwerer dramatischer Fehler ist.

Ganz unmotiviert ist das Erscheinen der Liebhaber im II. Akt. Zwar ist im I. Akt durch den Devil angedeutet, daß er die „scurvypated villains" strafen will, aber um wen es sich da handelt, weiß man nicht. Und vor allem ist es nicht erklärt, wie nun eigentlich die Liebhaber von der Reise des Magiers Wind bekommen haben. Daß Amoret sie benachrichtigt haben könnte, ist unwahrscheinlich, denn sie wird, unmittelbar nachdem Magus sie über seine Reisepläne unterrichtet hat, von dem Devil ins Bett geschickt. Es wäre ja auch schwer denkbar, daß sie sich gleich eine solche Menge von Liebhabern (und darunter solche Ausbünde der Häßlichkeit wie den Pharmaceutus) bestellt hätte. Die Benachrichtigung der Werber muß also wohl im Auftrage des Devil und zwar mit übernatürlicher Geschwindigkeit vor sich gegangen sein. Antonio glaubt sich aber von Amoret bestellt, da er sich den Vorwurf machen läßt, erst das Abflauen des Sturmes abgewartet zu haben und nicht gleich

nach der Abreise des Magus gekommen zu sein. Nun ist es aber auch wieder nicht anzunehmen, daß Devil jemand zu einer exemplarischen Bestrafung (denn das war ja sein Zweck) herbestellte, der nicht irgendwo und -wann durch sein unerlaubtes Interesse für die junge Frau des Magiers diese Bestrafung verdient hätte. Und tatsächlich ist Amoret ja auch allen gleich bei ihrer Ankunft bekannt. Sie haben also doch schon irgendwie mit ihr in Verbindung gestanden? Auch der widerliche Pharmaceutus? Was hat dann überhaupt für Amoret diese Liebhabergesellschaft bedeutet? Andererseits scheinen sie sich aber untereinander nicht zu kennen. Oder sind sie vielleicht — abgesehen von Antonio, der Amoret schon mehrfach gesehen haben muß — doch zum ersten Mal der Aufforderung zu einem Stelldichein von Seiten der vielleicht lange vergeblich umworbenen und deshalb bekannten Amoret gefolgt? Das alles bleibt völlig im Dunkeln, und daß das so ist, zeugt für Ten.'s Unfähigkeit, den zu komponierenden Einzelszenen ein Netz von Motivationszusammenhängen zu Grunde zu legen. Es fehlt das, was den II. und III. Akt zur notwendigen Konsequenz des I. macht. Es fehlt die dramatische Notwendigkeit, damit aber das, was das Drama überhaupt erst zum Drama macht. Schade ist es darum, daß das Motiv des Gesangwettstreites aufgegeben wird, denn 1. hätte der Wettgesang solcher Kunstfreunde eine recht starke Wirkung gehabt, und 2. lagen gerade da Möglichkeiten für den Lyriker Tennyson.

Der Devil wahrt sein Inkognito während des II. und III. Aktes. Es ist nicht gut zu glauben, daß keiner von den sechs Liebhabern Lunte riecht und merkt, daß sie es nicht mit Amoret zu tun haben; auch dann nicht, als Devil den Antonio mit einem solchen Stoß der Länge nach auf den Boden legt, daß dieser glaubt, ein Riese habe ihn gestoßen. Aber schließlich brauchte der Autor die völlige Ahnungslosigkeit der Opfer, damit der Umschwung an Plötzlichkeit und Wirkung gewänne.

### 4. Kapitel: Die Charaktere, unter Berücksichtigung ihrer Bedeutsamkeit für die Persönlichkeit Ten.'s.

Das nächste Kapitel soll die Behandlung der Charaktere zum Inhalt haben. Die Gestaltung dramatischer Charaktere mit spezifischem Eigenleben ist die höchste Forderung an den dramatischen Dichter überhaupt. Sie fordert von ihm höchste Leidenschaftlichkeit, aber auch höchste Objektivität, denn sobald ein dramatischer Charakter im Rohen gestaltet ist, beginnt er Anforderungen an seinen Gestalter zu stellen. Sein Eigenleben beginnt und darf vom Dichter durch keinen gewaltsamen Eingriff mehr gestört werden, wenn er nicht aufhören soll, dramatischer

Charakter zu sein. Ist die Charakteranlage einmal gezeichnet, so müssen die Folgen sich unerbittlich aus dieser Anlage ergeben. Der dramatische Dichter ist, um ein Bild zu gebrauchen, Schöpfer eines Gesetzes (in der Charakteranlage), aber er muß sich dann diesem Gesetz selbst unterwerfen und das, was er subjektiv geschaffen hat, als ihn selbst bestimmende Objektivität anerkennen. Darin mußten aber gerade für den jungen Ten. die größten Schwierigkeiten liegen. Die Möglichkeit zu dieser Objektivität konnte er als ganz junger Mensch nur in geringem Maße besitzen. Und wenn der Herausgeber des Fragments auf S. XII der Einleitung von der "vivacity of its character drawing" spricht, so ist es unsere Aufgabe, zu untersuchen, wie weit wir das hinnehmen können und wie weit Einschränkungen am Platze sind. Man muß in "D. a. L." zwei Gruppen von Charakteren unterscheiden. Zu der einen Gruppe gehören: Magus, Devil, Amoret; zu der anderen: Antonio, Pharmaceutus, Stephanio, Angulo, Campano, Benedict. Ziemlich durchsichtig ist die Charakterisierungsart bei der zweiten Gruppe. Ten. hat zu dem Hilfsmittel gegriffen, die sechs Liebhaber zu Vertretern von sechs verschiedenen Berufen zu machen und dann einen jeden in seiner Berufssprache reden zu lassen. Sie werden also charakterisiert, oder besser, von einander abgehoben durch den Sprachbereich, der ihnen eigentümlich und zugleich der ihres Berufes ist. Die verschiedenen Lebenssphären sind bezeichnend für die Wahl ihrer Bilder und ihre Sprache überhaupt.

An sich ist das ja noch mehr Differenzierung als eigentliche Charakterisierung. Wenn jemand die Berufssprache der Maurer redet, ist damit über seinen Charakter noch gar nichts ausgesagt; wohl aber unterscheidet er sich so schon etwa von einem Schuhmacher. Es kommt aber nun hinzu, daß die Vertreter eines Berufs sich einer mehr oder weniger typischen Lebenshaltung nähern, die eben für den Beruf, dem sie angehören, charakteristisch ist. So meint man schon etwas Charakterliches, wenn man von einem sagt: „Der ist ein richtiger Advokat". Demnach gibt es nicht nur Berufssprachen, sondern auch eine Typologie der Berufscharaktere. Darauf baut nun Ten. die charakterliche Gestaltung der sechs Liebhaber der Amoret auf. Natürlich entstehen so nicht individuelle Charaktere, sondern Typen. Und tatsächlich sind alle sechs Werber Berufstypen κατ' εξοχήν. Sie treiben ihre Berufsversessenheit ad absurdum. Damit soll nicht gesagt sein, daß sie nicht außerdem noch charakteristische Einzelzüge aufweisen, sondern es soll nur grundsätzlich auf die Art ihrer Konzeption hingedeutet werden. Es handelt sich um Berufe, deren Vertreter der junge Ten. schon recht gut hatte kennen lernen können. Den typischen Lawyer mochte er in der Prozeßsache seines Vaters (Erbentziehung) kennen gelernt haben. Die Mischung von Arzt und Apotheker, die der

Pharmaceutus repräsentiert, war natürlich in einem Hause mit so viel, Kindern eine oft gesehene Erscheinung. Seeleute kennen zu lernen hatte der junge Ten. während seines jährlichen Ferienaufenthaltes an der See Gelegenheit. Der Soldat, der übrigens sehr stark zurücktritt, war ihm natürlich auch keine unbekannte Erscheinung. Der Astronom und Mathematiker kann (das braucht natürlich nicht so zu sein) durch irgendeinen in seiner mathematischen Begriffswelt untergegangenen Lehrer an der Grammar-School zu Louth angeregt sein, die Ten. besucht hatte. So könnte man sich diese Charaktere aus dem Anschauen der Wirklichkeit heraus entstanden denken. Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit. Die nämlich, daß Ten. in dem Bestreben, sein ganzes zur Zeit verfügbares Wissen in das Drama hineinzuarbeiten (und das Bestreben ist sicher vorhanden gewesen), für die einzelnen Teilgebiete seines Wissens Vertreter zu finden suchte, deren Domäne diese Teilgebiete waren, und denen er deshalb das, was er zu einer Sache sagen wollte, zwanglos und unverdächtig in den Mund legen konnte. Diese Art der Entstehung scheint mir gerade für Angulo die wahrscheinlichste zu sein. Es darf natürlich nicht übersehen werden, daß das Auftreten von Vertretern der verschiedenen Berufe in der literarischen Tradition durchaus vorgebildet war, besonders bei Butler „Characters“ und Earle „Microcosmographie“. Auch bei Shakespeare („Sommernachtstraum“) und Ben Jonson fanden sie sich. Auf diese Weise wird Ten. auch zu dem Mönch gekommen sein.

Im Zusammenhang mit dem Charakter eines Menschen steht auch sein Aeußeres, seine Kleidung sowohl wie sein körperliches Aussehen. Die Forderung, dieses Aeußere der Menschen zu beschreiben, wird aber für den Dramatiker hinfällig, da er seine Personen ja auf der Bühne vorführt und der Zuschauer das mit seinen leiblichen Augen sieht, was der Epiker erst durch eingehende Beschreibung dem geistigen Auge seines Lesers vermitteln muß. Die Beschreibung von Menschen ist als solche ein durchaus episches Element. Trotzdem hat nun Ten. seine Personen alle aufs genaueste in ihrem äußerlichen Habitus beschrieben. Keine der neun Personen des Dramas entgeht einer minutiösen Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung. Dabei ist die Beschreibung einer Person immer einer anderen in den Mund gelegt. Daß das natürlich den Fortschritt der dramatischen Handlung hemmt, ja eigentlich gar keine Handlung aufkommen läßt, ist unausbleiblich. Es handelt sich eben hier um Episches und nicht um Dramatisches. Gemildert wird dieser Fehler bis zu einem gewissen Grade dadurch, daß mehrere Personen (Devil, Pharmaceutus, Angulo) geradezu Kompendien der Häßlichkeit sind, und so ihre Beschreibung komische Wirkung auslöst. Auch

geschieht diese Beschreibung fast stets aus einer gegnerischen Einstellung heraus, sodaß in der Hitze des Gefechts alles in grotesker Verzerrung erscheint, und jeder auch noch so geringe Anlaß ausgenutzt wird, um — auf ihn gestützt — über den Gegner etwas Negatives auszusagen. Man wird einwenden, daß eine solche beschimpfende Beschreibung des Gegners, denn um anderes handelt es sich ja nicht, dramatisch recht lebhaft sein könne. Als Beweis dafür könnte Akt III, Sz. 2 von Shakespeare's "The Taming of the Shrew" angeführt werden, wo Biondello dem Tranio den Petruchio beschreibt. Hier ist aber der schäbige Anzug mit allem Drum und Dran, in dem Petruchio erscheint, für den Fortgang der Handlung von großer Bedeutung, denn Petruchio, der so mit Katharina zur Trauung geht, tut das ja nur, um auf diese Weise die Zanksüchtige und giftzüngige Katharina zu zähmen. Solche Funktionen haben aber in Ten.'s "D. a. L." Beschreibungen ähnlicher Art nicht. Es sieht oft so aus, als sollten sie den Raum des Dramas füllen helfen, und streckenweise kommt überhaupt nichts anderes zur Sprache als solche gegenseitigen Verunglimpfungen der äußeren Erscheinung. Sie werden so neben anderen Dingen Ersatz für die fehlende Handlung. Das Gespräch wird zum Teil geführt auf Kosten der Häßlichkeit der Beteiligten. Was der Naturalismus als ellenlange szenische Bemerkungen seinen Dramen mitgab, ist hier den handelnden Personen des Dramas in den Mund gelegt. Man braucht keine dieser Personen mehr auf der Bühne zu sehen, da sie schon alle zur Genüge beschrieben sind. In der Gegenüberstellung der Werber ist es Ten. gelungen, einige Kontrastwirkungen zu erzielen. (Nach Paul Ernst beruht die Wirkung aller dramatischen Dichtung auf dem Gesetz des Kontrastes). Vor allen Dingen ist das der Fall bei Antonio und Pharmaceutus, die nach ihrem Temperament zwei Extreme darstellen. Aber auch in anderer Weise ist der Kontrast verwendet, indem nämlich der als Amoret verkleidete Devil und der scheinheilige Benedict den großen Gegensatz zwischen Sein und Schein (den größten denkbaren Kontrast) verkörpern. Dem Magus gegenüber nennt Devil die Liebhaber "a most warring compound of uncongenial elements."

Die individualisierende Charakteristik der Devil, Magus, Amoret war deshalb schwieriger, weil hier das Mittel der Charakterisierung durch den Sprachbereich versagte. Auf die Frage, wie weit es Ten. doch gelungen ist, eine gewisse charakterliche Abgrenzung zu schaffen, möchte ich erst bei der Einzelbesprechung der Charaktere eingehen. Hier war die Aufgabe am schwersten, ihre Lösung, beziehentlich Nichtlösung läßt sich nur am Einzelcharakter aufzeigen. Spiel und Gegenspiel werden dargestellt durch Magus und Devil auf der einen Seite und Amoret auf der

anderen Seite. Dabei hat aber Amoret's Charakter doch zu wenig dramatische Stoßkraft, als daß sie ein dramatisches Aequivalent zu der Machtgruppe Magus-Devil darstellen könnte. Die hervorgerufene Spannung ist nicht stark genug, um auf ihr das Drama aufzubauen. Wirklich spielt sie ja auch im II. und III. Akt gar keine Rolle.

Noch eine entscheidende Forderung wird an den dramatischen Charakter gestellt, nämlich die, daß er Träger der Idee des Dramas sei. Ich möchte aber auf die Frage nach der Idee von "D. a. L." nicht eher eingehen, bis ich so viel zitiert habe, daß auch ohne das Vorliegen des Originaltextes für jeden erkennbar ist, ob eine solche Idee vorhanden, und wenn, welcher Art sie ist.

Soweit wir das Charakterbild einer Person aus dem entwickeln, was von anderen über sie gesagt wird, sind natürlich von vornherein die Abstriche vorzunehmen, die die starke Subjektivität der gegenseitigen Charakterzeichnung sich befehdender Menschen notwendig macht.

Eine letzte Frage in diesem Zusammenhang wäre noch, wieweit die Charaktere, bezw. der eine oder andere in besonderer Weise, Sprachrohr des Dichters sind. Wir finden die Erscheinung, daß ein Dichter einen Charakter zum besonderen Träger seiner eigenen Wertwelt macht (Shakespeare: Hamlet und Prospero) oder — wie Goethe — die zwei Seiten seines Wesens auf zwei Charaktere verteilt (Weislingen-Götz, Faust-Mephisto, Tasso-Antonio) schon bei den Allergrößten. Wieviel mehr muß diese, dem subjektiven Ausdruckswillen des Autors weiten Spielraum lassende dramatische Gestaltungsweise erst bei einem jungen Dichter zu finden sein, den in hohem Maße der Drang subjektiver Selbstaussprache zur Schöpfung seines Kunstwerks treibt! Aber auch auf diese Frage kann eine einigermaßen erschöpfende Antwort erst gegeben werden, wenn die Charaktere, in dem, was sie wollen und sagen, deutlich vor uns stehen, und wenn wir zugleich die übergeordnete Frage nach Ten.'s persönlichster Anteilhabe an dem g a n z e n Werk zu beantworten in der Lage sind. Zunächst sollen nun die E i n z e l c h a r a k t e r e einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Ihnen hat unsere Hauptaufmerksamkeit zu gelten, da sich hier die Persönlichkeit Tennysons am besten erschließt, und da das ganze Drama in erster Linie eine Nebeneinanderstellung von Charaktertypen ist.

M a g u s äußert sich meist in Monologen. Er redet die in der Natur waltende, unfaßbare, unbegrenzte Macht an mit: "thou omnipotent Love, thou great Despot, thou immortal Pan-Arch, tyrant o'th'earth and sea, thou vast link of the Creation, thou deep sentiment!" und fährt dann fort: (S. 1 f.)

"Thou only to be understood by those
Who feel thee and aid thy purpose, albeit I summon
Into thy presence Beings whose dark brows
Are furrow'd with the care of pride, whose natures
Hold less congeniality with thine
Than the condensed, cold compacted wave
To a consuming fire, – "

Er steht zwischen dem Reich der Natur und der Welt des Bösen, über die er Gewalt hat. Diese Welt des Bösen macht es ihm aber auch wieder möglich, auf die Natur einzuwirken. So schützt er sich mit dem Gürtel der Hecate vor den ihn überstürzenden Wogen, so daß sie einen gläsernen Bogen über ihm bilden, ohne daß ihn ein Tropfen Wasser berührt. Die oben zitierten Verse zeigen, daß sich seine Tätigkeit nicht auf den Verkehr mit den Geistern der Hölle beschränkt, sondern daß er seine Magierkunst auch als eine Aufgabe ansieht, die Zwecke der Natur mit verwirklichen zu helfen. Es ist die schöpferische Anteilhabe des Menschen an der Natur, die Ποίησις. In dem "albeit" ist nun gezeigt, daß es sich für ihn in diesem Augenblick nicht um ein Wirken im Rahmen der Natur handeln soll. Er braucht einen Wächter für Amoret, sein junges Weib. Dazu soll ihm der Teufel dienen, den er mit Hilfe eines kabbalistischen Kreises herausfordert:

"'Tis well! Mishapen imp, (mishapen = misshapen).
Last born of triform Hecate, hear my voice!
Stand forth and wait my summons, Spirit of Hell!" (S. 2).

Das ist die Art, in der er mit den ihm unterlegenen Höllengeistern umgeht: absolute Ueberlegenheit, die sich in verächtlicher Selbstverständlichkeit kundtut. Ein mächtiger Magier, der so mit dem Teufel umspringt! Ist er deshalb so stolz herablassend, weil die Geister, die er zu seiner Unterstützung herbeiruft, im Gegensatz stehen zu den ungeheuren Mächten der Natur, denen er eben seinen Hymnus dargebracht hat? Diese Stellung gegenüber dem Teufel ändert sich während des ganzen Dramas grundsätzlich nicht. So droht er dem verkleideten Teufel:

"Speak and beware the magic of my spells!
Or I will rive yon mighty Cedar-Tree
Sheer from its topmost windiest branch unto
The lowest fang o' th' root — between each half
I'll place thy sinful carcase and again
When the cleft stem shall close without a fissure
Thy bunching body shall be quash'd as flat
As spider in a hinge." (S. 60)

Als Magus nun erfährt, daß der Teufel sich nur um seines Vorteils willen verkleidet hat, entschuldigt er sich zwar mit einem "Good Devil bear with me" (S. 61), aber seine absolute Ueberlegenheit bleibt bestehen. Und der Devil beugt sich dem, obgleich auch er gelegentlich dem Magus gegenüber in einen burschikosen Ton verfällt, wenn er ihm etwa sagt:

". . . . . My horny scalp
Is buried in the foldings of this veil
To save thy scalp from horns." (S. 61).

Dieser natur- und teufelsgewaltige Magier zeigt sich aber sehr bald von einer anderen Seite, und zwar in dem Monolog Szene 3. Dort heißt es:

"There is nothing on all this earth that's precious
To him who owns it, but Anxiety,
With heavy Anthesis i' the other scale,
O'er balances the pleasure on't. . . ."
. . . . . .
"The man who hoards a casket, shuddering
Will press it closer to his aching heart,
If the deep reed bed should but tremble to
The wind that strays thro' its rustling depths, or wave
Its trembling shadows to the ambiguity
Of moonlight. So it fares with him who knows
The windings of the world and fain would cherish
All that he loves from its intrusion:
Distrust increases with increase of years,
She is the firstborn of Experience. . . ." (S. 6).
". . . . . but from her counsel
We learn that many a gay flower, which disperses
Incense to every wandering air, fades off
And grows to a poisonous berry, which gives death
To all who taste it — that the broider'd side
Of Life's fair tapestry, with its woven groups
Of gloomy imagery, and the inwrought splendour
Of flower and fruitage, sheweth fair to the eyes
Of inexperienced immaturity,
But unto those whose rarity of locks
The hand of Time hath salted, she exhibits
The dark reverse of it,"
". . . . . .
Disorder of a system which seemed Order". (S 7.)

Diese Verse sind gesprochen von einer pessimistischen Lebenshaltung aus. Der große Wisser, der mit übermenschlichen Kräften ausgerüstete Magier ist doch der unglücklichste von allen, weil er den Glauben an die Menschen verloren hat, vor allem aber den Glauben an den Menschen, der ihm am nächsten steht, Amoret, denn auf sie bezieht sich der erste Abschnitt der zitierten Verse. Sie ist das Juwelenkästchen, um dessen Besitz dem Eigentümer bangt, wenn der Wind raschelnd durch die Erntefelder geht. Fressendes Mißtrauen ist die Folge der Erkenntnis des Weltlaufs, "Distrust": die Erstgeborene der Erfahrung. Erfahrung gilt hier im weiten Sinne als Erkenntnis der „anderen Seite" des Lebens, der Zerstörung, der Vergänglichkeit, der brutalen Wirklichkeit, die hinter dem schönen Schein liegt. Nur der Oberflächliche kann das Leben als schön genießen. Es liegt etwas von der Erkenntnis des ungeheuren Bruches, der durch die Schöpfung geht, in diesen Zeilen. Dem Erfahrenen bleiben nur einzelne Lichtblicke wie Fetzen Blau am düstergrauen, schwer bewölkten Himmel. Der

große Gegensatz: Ordnung — Chaos; Sein — Schein; Werden — Vergehen; Leben — Tod hat in dem Magus seine Bejahung nach der negativen Seite gefunden. So durchsichtig aber, wie ihm der Lauf der Welt ist, so undurchsichtig bleibt auch für ihn das Innere der Menschen. Er sagt das in dem Dialog mit Amoret (Sz. 4):

"It is not mine to draw aside the veil
Of dark deception, or unmask the thoughts
Of other minds — My Necromantic arts
Could never teach me this — sooner might I
Transmute this bodily form into some shape
Of winged bird or lazy quadruped
Or bloodless habitant of Ocean's wave." (S. 8)

Die innere glaubensmäßige Gewißheit von dem wahren Wesen eines Menschen kennt er nicht. So bleibt ihm nur die "Anxiety", die beklemmende Sorge, und die Angst, von der getäuscht zu werden, die allein das wahre Glück seines Lebens ausmacht. Was ihm Amoret bedeutet, zeigen die Verse, die sich gegen ihre Liebhaber richten:

"And they would pluck from th' casket the sole gem
Of mine affections, taint its innocent lustre,
And give it back dishonour'd, they would canker
My brightest flower, would muddy the clear source
Whence flows my only stream of earthly bliss;
Would let the foul consuming worm into
The garner of my love. O Earthliness!" (S. 64/65).

Sein einziges irdisches Glück ist eine Frau, der er doch selber nicht traut, ohne noch zu wissen, daß er aber auch kein Fünkchen ihrer Liebe besitzt. "O Earthliness"! eine müde Bitterkeit hat ganz von ihm Besitz genommen. Das Bewußtsein, daß auch die einzige irdische Freude, die er hat, in solcher Gefahr ist und ihm so leicht entrissen werden kann, macht ihm die Fragwürdigkeit des menschlichen Lebens noch eindringlicher. Dabei hat er längst verloren, was er in Gefahr glaubt. Wie tief sein Mißtrauen gegenüber den Menschen sitzt, zeigen noch folgende zu Amoret gesprochene Verse:

„Who shall know man, or freely explicate
The many folds of character? or who
Shall bear the lamp of subtle scrutiny
Into the deep recesses of the heart?
Each Being is a world within himself,
A complicated Engine, whose main springs
Are circumstance and habit . . . . ." (S. 10).

Das Innere eines Menschen ist so undurchdringlich, weil jeder Mensch wieder eine ganze Welt für sich ist mit viel komplizierterem Bau als die Außenwelt. Aber es ist hier nicht der Mikrokosmos der Renaissance gemeint, der mit freien schöpferischen Möglichkeiten dem Makrokosmos gegenübersteht, sondern die ganze menschliche Existenz ist deterministisch-fatalistisch gesehen. "Circumstance

and habit" bestimmen den Charakter des Menschen, denen entgegen seine größten Anstrengungen vergebens sind.

Dabei fehlt es aber auch bei Magus nicht an Augenblicken hellerer Lebensschau. Ja, er geht soweit, als ihm Amoret sein Mißtrauen mit der Miene gekränkter Unschuld vorwirft und ihn die personifizierte Eifersucht nennt, zu sagen:

"Well, Amoret, I will believe thee true
And faithful as the compass to the pole.
For in life's passage would I always look
Upon that side of things which sheweth fairest,
Else were our days but one continued gloom,
A weary scene of surmise and mistrust"

und

"When the keen Ether is condens'd with frost
Who would not cleave to th'sunny side o'th'wall?" (S. 10/11).

Er will sich einer Art von Auswahloptimismus hingeben; er will, aber er kann nicht. Und wenn er sagt, daß er stets dieser Auffassung gehuldigt habe, so täuscht er sich selbst, denn sein durchgehender Charakterzug in diesem Drama ist durch bittere Lebenserfahrung erzeugter Pessimismus. Hier wirbt er um die freiwillige Treue der Amoret; Devil soll für die erzwungene sorgen. Bei seiner negativen Grundeinstellung zur Welt ist Magus ein heißblütiger Mensch. So wenigstens zeichnet Ten. ihn. Als Magus von Amoret Abschied nimmt, bittet er sie, seine mürrische Laune seiner glühenden Leidenschaft für sie zuzuschreiben, die oft aus ihrer eigenen Glut heraus in ihm überwalle. Leidenschaftlich ist auch sein Zanken mit dem Teufel, als dieser in der Gestalt der Amoret erscheint, aber ebenso schnell macht diese Leidenschaft einer weicheren Stimmung Platz, als er den wahren Grund der Verkleidung erfährt. Auch die Beschreibung der mißglückten Reise zu dem Wucherer, dem er seine Schuld abzahlen wollte, gibt er in den lebhaftesten Farben. Wo er beim Anschauen und Schildern der Natur bleibt, (1. Monolog und Reisebeschreibung) hält diese Leidenschaftlichkeit vor, sobald aber die Reflexion über die Hintergründe der Welt einsetzt (2. Monolog), weicht sie resigniertem Pessimismus, besonders in bezug auf die menschliche Welt, aber auch der Materie gegenüber. So heißt es:

". . . . . The summer fly
That skims the surface of the deep black pool
Knows not the gulf beneath its slippery path.
Man sees, but plunges madly into it". (S. 65).

Daran schließt sich ein weltschmerzlich-sentimentaler Passus über die verlorene Unschuld der Jugend, die "fit to receive the best impressions" durch den rauhen Atem der Zerstreuung im Mannesalter zu hartem Stein werde. Das Betätigungsfeld des Magus ist einmal die Verwandlungskunst (s. den Angstruf des Antonio, S. 57 "We shall all be cats or foxes"), zum anderen hat er Auf-

gaben auf astronomischem und astrologischem Gebiet (s. S. 46). Genau umrissen ist sein Arbeitsfeld nicht.

Im ganzen ist sein Charakter nicht einheitlich gestaltet. Es ist Ten. nicht gelungen, die große Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit einerseits, und die altersmüde Resignation andererseits in dem Magus zu einer befriedigenden Synthese zu bringen. Lag doch auch in der Aufgabe, sich in die Psyche eines achtzigjährigen Uebermenschen zu versetzen und diese lebenswahr zu gestalten, eine für einen Jugendlichen unerfüllbare Forderung. Sein eigenes jugendliches Lebensgefühl hat Ten. in diesen Magier hineinprojiziert. Die Sprunghaftigkeit des jugendlichen Seelenlebens kommt in ihm zum Ausdruck. Die absolut negative Auffassung der "Experience" wird verständlich, wenn man daran denkt, daß der junge Ten. bisher nur noch das sieht, was der Umbruch des beginnenden Pubertätsalters, was seine kurze Erfahrung ihm an Kinderglauben und Kinderträumen vernichtet hat, aber noch nicht das, was die Erfahrung des späteren Lebens wieder aufbaut. Diese zeitbedingte Jugenderfahrung seines eigenen Lebens macht er zur Gesamterfahrung des Magiers. Die starke Reflexion des Magiers, der sogar seinen eigenen leidenschaftlichen Zuständen mit seinem Bewußtsein zusieht, läßt auf stark reflektierte Art auch beim jungen Ten. schließen. Reflexion bleibt sein ganzes Leben hindurch ein Grundzug von Ten.'s Wesen. Sie bedingt es auch, daß seine Leidenschaft in seinen späteren Werken fast immer irgendwie gebrochen erscheint. Jedenfalls bedarf es nach dem Vorausgehenden keiner Frage, daß der Magier alles andere als eine Lustspielfigur ist. Allerdings macht ihn Amoret in ihrem Schimpfmonolog zur Zielscheibe ihres giftigen Spottes und bedenkt ihn mit Prädikationen, die an Gehässigkeit nichts zu wünschen übrig lassen, aber durch diesen Ausdruck ihres übererregten Gemütes wird sein Charakter nicht lustspielmäßiger. Es ist ja auch bei ihr im höchsten Falle Galgenhumor, denn schließlich unterliegt sie ihm doch.

Welcher Art ist nun der Charakter der Amoret? Sie wird von vornherein charakterisiert durch ihre Doppelzüngigkeit. Mit der größten Kaltblütigkeit heuchelt sie dem Magus die Treue des liebenden Weibes vor, um gleich, nachdem er sie verlassen hat, ihre ganze wütende Verachtung über ihn auszuschütten. Maßlos ist ihre Ausdrucksweise im Guten wie im Schlechten. Einige Stellen mögen ihre Spannweite veranschaulichen. Als Magus ihr von seiner bevorstehenden Reise spricht, bricht sie in den Ruf aus (S. 8):

„Alas! and when shall Heaven's auspicious breath
Restore thee to these longing eyes?"

Als dann gar der Magier die Ehrlichkeit ihrer Beteuerungen zu bezweifeln wagt, kennt ihre Ueberschwänglichkeit keine Grenzen mehr. (S. 8):

"True as the handle of the horologe,
As ever moved by the works within,
So move my lips responsive to my heart:
True as the many-chorded Harp returns
Harmonious answers to a master's touch —
So speaks this tongue congenial to my Soul [1])".

Die vielen Worte verraten sie. Anstatt daß sie, wäre sie wirklich ein treues Weib, durch den Verdacht des Magiers erschreckt und für einige Zeit stumm gemacht würde, wird sie nur um so gesprächiger. Sie weiß allerdings, daß Magus seinen Verdacht nicht mit Tatsachen stützen kann.

Aber es klingt doch in der Unterhaltung mit dem Magus auch ein anderer Ton an. Sie sagt (S. 9):

"Have I not lent to thee my youth, my time,
And all that I possess? To thee o'er whom
Full eighty suns have roll'd, while these young eyes
Have barely seen a score, yet would I live
Embosom'd in the fulness of content,
Did not thy temper, fretful and morose,
Still find new themes to harp upon and rail,
Making the shadow of a sound reality,
And the thin air solidity of substance,
For thou art jealousy personified."

Damit weckt sie unser Mitgefühl, wenn wir ihr auch ihre Versicherung in der 4. und 5. hier angegebenen Zeile nicht glauben. Sie kann als zwanzigjährige lebensdurstige Frau an der Seite eines achtzigjährigen, dazu noch mißtrauischen Magiers, der mit dem Teufel im Bunde steht, nicht glücklich sein, auch wenn sie es wirklich wollte. Damit wird uns aber die Bitterkeit verständlicher, mit der sie im nächsten Monolog auf ihr junges, unwiderruflich an diesen Mann gefesseltes Leben sieht. Der Magus ist ihrem Lebensdrang im Wege. Er ist nur Hindernis für sie, das Leben an seiner Seite Gefangenschaft. Deshalb ruft sie ihm nach: (S. 12/13).

S. 12 "Go thy ways!
Thou yellowest leaf on Autumn's wither'd tree!
Thou sickliest ear of all the sheaf! thou clod!
Thou fireless mixture of Earth's coldest clay!
Thou crazy dotard, crusted o'er with age
As thick as ice upon a standing pool!
Thou shrunken, sapless, wizen Grasshopper,
Consuming the green promise of my youth!
. . . . . .
S. 12 Thou antidote to love! thou bane of Hope,"
. . . . . .

[1]) Vgl. Shakesp. "Troilus and Cressida" III 2.
"As true as steel, as plantage to the moon,
As sun to day, as turtle to her mate,
As iron to adamant, as earth to the centre
As iron to adamant, as earth to the centre,
Yet, after all comparisons of truth,
As truth's authentic author to be cited,
'As true as Troilus' shall crown up the verse
And sanctify the numbers."

S. 12/13 The dark-hair'd Midnight grant no ray to thee,
But that of lightning, or the dreadful splendour
Of the conflicting wave! the red bolt scathe thee!
Why was I link'd with such a frowzy mate,
With such a fusty partner of my days?"

Sympathisch berührt es uns gerade nicht, daß eine junge Frau sich einer solchen Ausdrucksweise bedient, wenn wir auch ihrer Wut darüber, daß sie ihm wieder Liebe hat heucheln müssen, wo sie doch das Gegenteil fühlt, manches verzeihen. Sobald aber der Teufel erscheint und die vor ihm zur Türe flüchtende Amoret anfährt, um sie dann in einen Stuhl zu zwingen, schlägt ihre Wut in das Gegenteil um. Sie bekommt es mit der Angst und in ihrer Ratlosigkeit schreit sie (S. 13): "Ye saints defend me — I shall die with terror." Das klingt anders als das Haßlied auf den Magus. Aber sie faßt sich bald wieder und ruft dem Teufel, der sich an ihrer Angst weidet, zu: (S. 15)

"Hence! Avaunt, foul fiend!"
. . . . .
"Oh! that I could speak Latin, whose magic sounds
And Elfin syllables might drive thee far
To thy remotest Hell".

Schließlich bricht sie, die Vergeblichkeit ihrer Teufelaustreibung einsehend, in Tränen aus. Der Teufel gibt seinen höhnischen Kommentar dazu und erklärt, daß alle Weibertränen Berechnung seien. Sie wagt es aber noch einmal zu murren und pariert seinen Hieb (S. 19):

"I'll prove a 'stalemate' to ye"

schlagfertertig mit: "In all conscience my mate is stale enough". Darauf hält Devil ihr ihre Schlechtigkeit vor. (S. 19):

"Oh! Amoret! there is no honour in thee;
Thou art the painted vision of a dream,
Whose colours fade to nothing, . . . ."

An der Meinung des Teufels von ihr ist kein Zweifel gelassen. Im Gegensatz zu ihm wird sie von den sechs Liebhabern, die sie in dem verkleideten Devil vor sich zu haben glauben, in den höchsten Lobestönen besungen. Bei diesen Anbetern ihrer Schönheit wimmelt es nur so von den übertriebensten Benennungen. Alles an ihr ist höchst wunderbar und des Lobpreises wert. Es wird gesprochen von ihrer (S. 26) "most silver voice"; (S. 29) "those eyes whose dazzlingness"; (S. 31) "the fair carpet of thy roseate face"; (S. 32) "the full lustre of thy melting eyes"; (S. 42) "Most glorious luminary" usw. Diese Liebesmetaphorik wirkt erst recht dadurch, daß sie auf Amoret gemünzt, aber dem Teufel, der die verkörperte Häßlichkeit ist, vorgesetzt wird. Ihr Wahrheitswert wird nicht allzu groß sein. Aufs Ganze gesehen läßt sich sagen, daß der Charakter der Amoret ziemlich eindeutig herausgestellt ist. Seine innere Gegensätzlichkeit macht ihn sogar recht wirksam. Amoret ist heißblütig, extrem, bald in Wut, bald in Tränen, bald

trotzig, bald hilflos. Zum Teil ist sie so, weil sie unterdrückt ist. Dagegen kämpft sie an, verschafft sich Kavaliere, wird leichtsinnig, gehässig, heuchlerisch, aber eigentlich schlecht ist sie nicht.

Entschieden die schwierigste Figur des ganzen Stückes ist der Devil. Größeren als Ten., z. B. Goethe, war es nicht geglückt, den Teufel als geschlossenen Charakter in ein Drama einzufügen. Vor allen Dingen gehört große Kunst dazu, das eigentlich teuflische Element wirksam zu machen. Ist das bei Goethe vorzüglich gelungen, so ist gerade hierin Ten., von einigen wenigen Punkten abgesehen, völlig gescheitert. Das war nicht anders möglich, denn woher sollte ihm, der gerade die Grenze der Kindheit überschritten hatte, die Kenntnis des mephistophelischen Elementes kommen? Dieses jugendliche Unvermögen trat aber umso deutlicher zutage, als Ten. den Devil zur Zentralfigur des Stückes machte. Er hat eine doppelte Funktion im Drama: einmal ist er (im I. Akt) der Gegenspieler der Amoret, und auf der anderen Seite, als Amoret verkleidet, der Gegenspieler der sechs Liebhaber. Um diese zweifache Funktion erfüllen zu können, mußte sein Charakter besonders stark betont werden. Er ist in dieser doppelten Aufgabe Vollzieher der Befehle des Magus, folgt aber zeitweilig auch der eigenen Initiative.

Betrachten wir zunächst seine äußere Erscheinung. Amoret beschreibt ihn: (S. 15)

> "Hence! Avaunt, foul fiend!
> Bear hence the terrors of thy crooked horns
> And the long windings of thy sinuous tail!"

Weiter heißt es (S. 6):

> "My strong hooves" . . .

und (S, 25)

> "Now will I cloak myself, and thus conceal
> This grim, fantastic nose and these wide lips,
> That staring shew the black and knotty teeth
> That fence my jaws like hedge-stakes. . . . "
> . . . . . .
> "Now will I smooth the harshness of my voice
> Into a feminine croak, tuck up my tail,
> And thus unsex myself."

S. 60 spricht er von "dusky colouring" seines Gesichtes, und Magus (S. 59):

> "I'll twitch his tail until the black blood spout
> Forth at the end."

Damit sind so ungefähr alle Merkmale des Teufels der Renaissance aufgezählt. Und die Art, wie man sich seiner zu erwehren versucht, gehört in dieselbe Zeit. Amoret bedauert, des Lateinischen nicht mächtig zu sein, dessen magische Klänge den Teufel weit weg

treiben würden. Devil selbst sagt uns, welcher Waffen man sich gegen ihn bedienen wird. (S. 5):

"What exorcisms, crossings and bead countings,
What Ave-Maries will be play'd against me!"

Er sagt aber dann gleich hinterher, daß er auf diese ganzen Mittel nicht reagiere, daß sie ihm garnichts vermöchten. Nur gibt er zu, daß er etwa bei einem Ave-Maria das Hasenpanier ergreifen und bei einem Pater-Noster zitternd ein wenig zurückweichen würde. An seiner Gesamthaltung fällt am meisten auf das völlige Fehlen auch der leisesten Andeutung, daß er — der Vertreter der höllischen Mächte — irgendwie die Aufgabe habe, Menschen mit in sein Verderben hineinzureißen. Von einer eigentlich teuflischen Aufgabe ist nichts, aber auch garnichts gesagt. Das heißt mit anderen Worten: dieser Teufel ist eigentlich gar kein Teufel. Bei allem, was er tut, auch bei der breit ausgeführten Aufzählung dessen, was er vermag, ist keine einzige wirklich teuflische Verrichtung. Ten. macht ihn zu einem mit ungeheuren Kräften und Fähigkeiten begabten, auf das Gute hin tendierenden Geist, der unter der absoluten Gewalt des Magiers sich befindet und in dessen Auftrage an den Gegnern des Magus die Rolle eines Zuchtmeisters und Strafdezernenten spielt. Es ist ihm eine ethisch gute Tat zur Aufgabe gemacht (nämlich Amoret vor einem Treu- und Ehebruch zu bewahren), und kein Engel könnte dieser Aufgabe mit mehr Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit obliegen, als es dieser Teufel tut. Er sagt selbst: (S. 17) "Devils are faithful to their trust" Anscheinend hat der junge Ten. selbst gemerkt, daß dieser Teufel wenig teuflisch werden wollte. So läßt er ihn denn an einer Stelle gestehen: (S. 19) "I am in troth a moralising devil". Es ist aber nicht so, als wenn damit eine grundlegende Aenderung in seinem Verhalten einträte. Immer wieder verfällt er in den moralisierenden Ton, und wo ihm wirklich einmal die Galle überläuft, wie das in dem Monolog (S. 46) der Fall ist (zitiert Kap. 4, 1e), geschieht es doch nur deshalb, weil ihm wieder aufs neue zum Bewußtsein gekommen ist, wie erbärmlich schlecht die Menschen sind. Aber anstatt das in satanischer Freude als einen Vorteil für sich zu buchen, wie es Mephisto im „Faust" tut, wütet er über die Vergeblichkeit der Bemühungen, die Menschen zu bessern.

Dieses Menschengeschlecht hat es ihm angetan. In erster Linie sind es die Frauen, die er mit seinem giftigen Spott überschüttet, und an deren Besserung er am wenigsten glaubt. Die Heuchelei und Untreue der Amoret geben ihm genügend Gelegenheit, seiner Ansicht über das weibliche Geschlecht in der unverblümtesten Weise Ausdruck zu geben. Die Aufgabe: (S. 4) "to guard a woman against her will" dünkt ihm so ungeheuer schwer, daß er lieber alles andere tun möchte, als diesen Be-

fehl des Magus ausführen. Zweimal zählt er eine lange Reihe von Riesenleistungen auf, deren Verrichtung ihm leichter erscheint als die Ueberwachung Amorets. Bevor Magus die Aufgabe nannte, hat er schon gefragt: (S. 2 f.).

> "What wilt thou have me do for thee? Shall I weave
> The sunbeams to a crown for thy bald brows?
> Shall I ungarter the Pleiades for thee
> And twist their glittering 'periscelides' (griech.=garters)
> To keep the hose up on thy minishing calves?
> Shall I unchair Cassiopeia's brightness
> And fetch her close stool for thee? or pluck the Nanny-goat
> From off the back of that old blade whose haunches
> Quiver beneath the feather'd foot of Perseus?
> Shall I ungird Orion's strength, or bring thee
> A grinder of that mighty snake, whose folds
> Far stretching through the unconfined space
> Involve seven worlds?"

Jetzt, als er die ihm zugedachte Aufgabe erfährt, bietet er mehr und mehr an; nur von dieser einen Aufgabe möchte er verschont bleiben: (S. 4)

> ". . . . Gentle master,
> I would do ought but this — I'd dive i' th' sea,
> I'd ride the chariot of the rocking winds
> Alarum'd by the thunder's awful knell,
> Or from the hornéd corners of the Moon
> I'd pluck the charmed flowers that flourish there;
> I'd visit far Arcturus, the bright length
> Of the Ecliptic and the spangled Lyre".

bis zuletzt: (S. 4)

> "All this and more I'd do for thee, for these
> Are trifles to that weighty task, to guard
> A woman 'gainst her will."

Aber er kommt von seinem Auftrag nicht los. Uns fällt hier auf, daß fast alle die Leistungen, von denen er spricht, auf astronomischem Gebiet liegen, wobei dann in die Astronomie die ganze Mythologie mit hineingenommen ist, die nachträglich im menschlichen Anschauen der Gestirne geschaffen worden ist. Im Laufe des Dramas bleibt kaum ein Sternbild unerwähnt. Wir sehen daran, daß der Devil dem jungen Autor ein willkommenes Mittel war, seine astronomisch-mythologischen Kenntnisse unterzubringen, vor denen wir übrigens allen Respekt haben müssen. Das weiß nicht mancher Fünfzehnjährige über den Kosmos, was hier vorgebracht ist. Dieses Umspielen der kosmischen Mächte und Erscheinungen mit der menschlichen Phantasie ist übrigens typisch renaissancemäßig. Ferner läßt es darauf schließen, daß dem Teufel bisher vom Magus vorwiegend Aufgaben dieser Art gestellt worden

sind. Also lag auch die Tätigkeit des Magiers wohl hauptsächlich auf diesem Gebiet[1]).

Die oben skizzierte Stellung des Devil zu seiner Aufgabe zeigt deutlich, für wie heillos verdorben er das weibliche Geschlecht hält, sagt er doch (S. 5):

> "The very fuscous and embrownéd cheek
> Of his Satanick Majesty might blanch
> Before a woman's art."

Es scheint bald so, daß die Frauen die wahren Teufel sind und er ihnen gegenüber ein harmloser Knabe. So klagt er (S. 20):

> "When will the reign of feminine intrigues
> Of female politics and folly cease?
> It will be much about that time, methinks,
> When this dark field of earth shall be sow'd thick
> With the gay stars of Heav'n and the keen ploughshare
> Shall trench deep furrows in the inverted sky;
> When his triple mitred Holiness shall become
> An arrant Protestant".

Es folgt noch eine ganze Menge solcher "insurmountable improbabilities", wie er sie selbst nennt (vgl. Englische Volksballade z. B. „Lizie Wan":

> „The sun and the moon shall dance on the green
> That night when I come hame".)

Trotz dieser beängstigenden Aeußerungen tritt er aber der Amoret von vornherein streng und überlegen entgegen. Schließlich ist es doch nicht so schlimm, wie er es selbst gemacht hat. Auch hat er ein Heilmittel für widerspenstige Frauen bereit, das er angelegentlich allen Männern empfiehlt. Dieses Heilmittel ist das "argumentum baculinum", der Stockbeweis. Indem er ihn anpreist, entwickelt er nun eine ganz merkwürdige Erziehungs- und Tugendlehre, die nicht ohne Humor ist. Zugleich läßt sie durchscheinen, daß sich Ten. hier von einer wesentlich negativen Einstellung zur Schule und ihrer stockversessenen Erziehungsmethode hat leiten lassen. Nicht umsonst hat er die Grammar School zu Louth so gründlich gehaßt, daß er es, als er später einmal in Louth war, nicht fertig brachte, die Straße entlang zu gehen, an der die Schule lag. Er mochte bittere Erinnerungen genug haben — auch im Zusammenhang mit dem Prügel —, wenn er auch das Lexikon der Klasse genannt wurde wegen der Menge seines Wissen. Von den diesbezüglichen Aeußerungen des Devil einige Proben: (S. 15f.)

> "Ye are all wrapt in apathy, else where (ye: husbands)
> Would ARGUMENTUM BACULINUM be?

[1]) Wie stark aber Ten.'s Vorliebe für die Beschäftigung mit Astronomie und der damit zusammenhängenden Mathematik gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß er unter den sechs Liebhabern nochmals den einen als "astronomer and mathematician" einführt.

'Tis a most delicate physic, suited to
All ages from the schoolboy to the wife.
It quickens business, makes the lazy blood,
Which heretofore was stagnant, circulate,
'Tis the primeval origin of virtue,
Moulding the mind to good, it checks the freaks
Of growing vice i' th' heart; corrects the hardness
Of our ferocious natures like the iron
Which when most beaten is most ductile; thus
Men's natures are all malleable: should'st thou use them
Mildly, they turn again and trample thee;
But should'st thou hold and rein them straitly in,
And curb the mettled nature of their spirits,
When first they leave life's starting-post, they fear thee,
And fearing honour, honouring obey thee,
Obeying, love thee. Honour, love and fear
All meet in a bamboo".

Wie besorgt dieser Devil um die gute Erziehung der Menschen ist, das zeigen auch seine weiteren Bemerkungen. Es steckt aber doch letztlich dahinter die pessimistische Ueberzeugung, daß die freiwillige Neigung des Menschen immer zum Bösen geht, und daß er nur durch rücksichtslosen Zwang zeitweilig auf die Bahn des Guten, das dann schließlich kein eigentlich Gutes mehr ist, gelenkt werden kann. Eine ähnliche Grundhaltung fanden wir beim Magus, wenn auch nicht in dieser radikalen Form. Ten. hätte eine Kontrastierung der Beiden schaffen können, wenn er dieselbe Grundeinstellung dem einen zur teuflischen Freude, dem andern zur Verzweiflung hätte werden lassen. So zeichnet sich Devil dem Magus gegenüber eigentlich nur aus durch seine brutalere, mehr zu Trivialitäten neigende Ausdrucksweise, nicht aber durch seine Grundstimmung. Ja, er teilt sogar die ehrfürchtige Naturverehrung mit dem Magus. Doch davon weiter unten.

Wie wenig der Devil trotz allem auf den Erfolg aller Erziehungsversuche vertraut, zeigt der Monolog am Schluß des II. Aktes. Dort läßt er seine ganze Wut über die unwiderufliche Verdorbenheit des Menschengezüchtes in Verse voll wilden Schwunges ausströmen. Es ist eines der besten Stücke des Dramas, dessen Wirkung allerdings dadurch beeinträchtigt wird, daß der ganze Zorn tatenlos verpufft. Schließlich wäre nicht mehr erfolgt als die Verprügelung der Delinquenten. Ich zitiere nur einen Teil des Monologs. (S. 46):

"O Race of Vipers, what should hinder me
From crushing ye to nothing? O vile wasps,
That flying round the honey'd vase dispute
Who first shall dare immersion, could I take ye
And dashing ye upon the earth could bruise
Each impotent passion out o'ye, 'twere well;
But if I left one spark of life in ye,
The slightest glimmerings of existence, straightly
Your teeming and prolific brains would hatch
Conceptions of new vice, . . . ."

Ist er hier etwas anderes als ein moralisierender Teufel? Er bleibt der Sittenkorrektor, der auf Verfehlungen der Menschen kräftige Strafe folgen läßt, ja sie deshalb vernichten möchte. So wird er selbst zum Erzieher, anstatt die Menschen tiefer in ihre Laster zu verstricken. Aber er zeigt auch noch ganz andere Eigenschaften. S. 13 f. bringt er es fertig, der „Sünderin" Amort einen Vortrag über die Beschaffenheit des Himmels zu halten:

"Dost think that Heaven is local, and not rather
The omnipresence of the glorified
And liberated Spirit — the expansion
Of man's depress'd and fetter'd faculties
Into omniscience?"

Das sind merkwürdige theologische Aussagen der gläubigen Naivität gegenüber, mit der er von mythologischen Vorstellungen, von sich und der ganzen höllischen Geisterwelt spricht. Aber Ten. mutet seinem Devil noch mehr zu. In dem Monolog am Anfang des II Aktes ist die Spaltung seines Charakters vollendet. Ich stelle die gegensätzlichen Elemente dieses Monologs nebeneinander. (S. 23 ff.):

". . . . Oh! ye eyes of Heaven,
Ye glorious inextinguishable lights,
High blazing mid the lone solemnity
Of night and silence, shall the poor worm, Man,
The creature of this solitary earth,
Presume to think his destiny enroll'd
In your almighty everlasting fires?
Shall this poor thing of melancholy clay,
This lone ephemeris of one small hour,
Proudly suppose his little fate incribed
In the magnificent stars? What have the worlds
Of yon o'er arching Heav'n — the ample spheres
Of never-ending space, to do with Man?
. . . . . Poor Man,
Thou summer midge! . . . .
. . . . .
I know that ye are Earths as fair and fairer
And mightier than this I tread upon —
For I have scaled your mountains, . . . .
. . . . ,
And I have swum your boundless seas, whose waves
Were each an ocean of this little orb, . . ."

Und nun vergleiche man das, was folgt, mit dem, was gerade vorher gesagt worden ist:

"Yet know I not your natures, or if that
Which we call palpable and visible
Is condensation of firm particles.
O suns and spheres and stars and belts and systems,
Are ye or are ye not?
Are ye realities or semblances
Of that which men call real?

Are ye true substance? are ye anything
Except delusive shows and physical points
Endow'd with some repulsive potency?
Could the Omnipotent fill all space, if ye
Or the least atom in ye or the least
Division of that atom (if least can dwell
In infinite divisibility) should be impenetrable?
I have some doubt if ye exist when none
Are by to view ye; if your Being alone
Be in the mind and the intelligence
Of the created? should some great decree
Annihilate the sentient principle
Would ye or would ye not be non-existent?
'Tis a shrewd doubt —"

Den ersten Teil des Monologs beherrscht das romaneske Lebensgefühl des ungeheuren Abstandes zwischen Kosmos und Mensch. Es ist ein Hymnus auf die herrliche Unendlichkeit des Weltalls, dem eine Darstellung des absoluten menschlichen Nichtsseins gegenübergestellt wird. Der Mensch: der arme Wurm, die Eintagsfliege, dieses ärmliche Stück aus melancholischem Ton! So stellt ihn der Devil dar, als etwas ganz Erbärmliches, der Welt gegenüber Unwichtiges. Und dann kommt er zu dem extremsten Gegenstandpunkt, den man sich überhaupt denken kann, nämlich dazu, daß diese ganze ungeheure Welt nur Ausstrahlung des menschlichen Gehirns sei, nur Idee, und daß sie nicht vorhanden sei in dem Augenblick, wo niemand da sei, der diese Idee habe. Nach Berkely, der den Begriff der körperlichen Substanz zerstörte, ist der Körper nichts anderes als ein Komplex von Ideen, und ihm kommt keine andere Wirklichkeit zu als diejenige des Vorgestelltwerdens. „Die Realität der Körper besteht also darin, daß ihre Ideen von Gott den endlichen Geistern mitgeteilt werden, und die Reihenfolge, in der Gott dies zu tun pflegt, nennen wir Naturgesetze". (W. Windelband „Lehrbuch der Geschichte der Philosophie" 12. Aufl. S. 395). Devil erwähnt aber noch nicht einmal die Gottgegebenheit dieser Ideen. Es ist also in diesem Monolog angefangen mit der tiefsten Verachtung des menschlichen Lebens und aufgehört mit der wenigstens mutmaßlichen Konsequenz des solipsistischen Individualismus. Das ist ein unmöglicher Widerspruch, daß bei alledem die Existenz des Zauberwesens und der Dämonen- und Teufelswelt als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt wird. Darüber hilft es auch nicht hinweg, daß der Zweifler der Devil selber ist. Dieser Teufel hat Zweifel, denen der Zweifel an der Existenz solcher Wesen, wie er eins ist, unbedingt vorausgehen müßte. Mit der Setzung des Teufels ist eigentlich ohne weiteres gegeben, daß dieser um seine Verstoßung aus dem Himmel, um die Schöpfung der Erde und also auch um die Wirklichkeit des Seins weiß.

Es wird deutlich geworden sein, daß dem Charakter des

Devil bei aller Lebendigkeit die innere Geschlossenheit fehlt, die ein dramatischer Charakter um seiner Wirksamkeit und Glaubhaftigkeit willen braucht. Aber es ist wichtiger, die Ursache dieser unvereinbaren Gegensätze zu finden, als sie nur festzustellen. Auch hier müssen wir wieder versuchen, für das, was uns in dem Fragment unklar bleibt, im Wesen des jungen Autors die Erklärung zu finden. Darauf weist schon der Herausgeber hin, wenn er spricht von "its (des Dramas) boyishly passionate aspiration, so urgent that it often finds utterance trough the mouth of the Devil himself". (Einleitg. S. XII.). Wir können sagen, daß der Devil gerade in seinen Monologen vielfach allerpersönlichstes Denken und Erleben des jungen Ten. zum Ausdruck bringt. In ihn noch mehr als in den Magus hat Ten. die negative Kritik hineingelegt, die da einsetzt, wo dem seelisch erwachenden Jugendlichen die ersten Illusionen zerstört werden, wo er beginnt, die Realität des Bösen auch in seinem eigenen Erleben zu erfassen. So möchte ich sagen, daß die Existenz des Bösen das Unbegreifliche ist, das die weltanschauliche Krise des jungen Ten. hervorgerufen hat. Damit soll nun bei weitem nicht für alles, was Devil in den Monologen äußert, Tennyson'sches Eigenerleben als Grundlage postuliert werden [1]).

Es kommt hier nur darauf an, daß wir in einigen wesentlichen Zügen des Devil die dahinterstehende Psyche seines Gestalters erkennen. So gegensätzlich und ungereimt, wie der Charakter des Devil ist, ist auch das seeliche Leben des jungen Dichters.

Die übrigen Charaktere liegen alle mehr oder weniger auf einer anderen Ebene. Aeußeres Kennzeichen dafür ist, daß keiner von ihnen sich monologisch äußert. Der hervorstechendste ist Antonio. Er ist ein junger, heißblütiger Advokat, der mit seinen Ansprüchen auf Amoret den unbedingten Vorrang zu haben glaubt und es gar nicht begreifen kann, daß sie auch noch andere Werber zuläßt, vor allem so maßlos häßliche wie den Pharmaceutus. Der Devil gibt eine kurze Charakteristik von ihm in den Versen:

"... , thou art thoughtless, young,
Full of high mettled hopes, hot blooded, sanguine,
With haughty self-sufficiency of nature,
Which is the attribute of thy green years
That brook not sober meditation." (S. 30)

Ganz so zeigt er sich auch im Drama. Er ist Advokat und redet die Sprache der Advokaten. Die von ihm gesprochenen Verse sind gespickt mit lateinischen Ausdrücken, die immer (und früher mehr als heute) einen wesentlichen Bestandteil der Gerichtssprache

[1]) Wie blasiert wirkt z. B. bei einem Fünfzehnjährigen eine derartige Verächtlichmachung der Frau! Oder sollte diese rohe Verachtung gerade Ankündigung des Trieblebens sein? Vgl. Fritz Künkel, „Jugendcharakterkunde".

ausmachten. Seine Lebensanschauung wird durchaus von juristischen Gesichtspunkten bestimmt. Er sieht alles in Form von Prozessen und vergleicht alles mit Prozessen. Dabei verbeißt er sich in Meinungen, die er einmal hat, und sucht sie durch immer neue Spitzfindigkeiten zu stützen. Was ihm an seinem Beruf die Hauptsache ist, zeigen die Verse: (S. 26)

". . . . . -- the rich sound
Of whose harmonious and most silver voice
Steals sweeter on mine ear than does the chink
Of golden or of silver boys [1]) wrung out
From the hard client's gripe —. . . ."

Es stellt sich heraus, daß er sich bei seiner als grenzenlos hingestellten Liebe zu Amoret wohl zu schonen weiß. Sein eigenes kostbares Leben und ferner sein Geld scheinen ihm doch das Wichtigste zu sein. Er verspricht sich, als Devil ihn bei seiner Beteuerung (S. 27) "Now on mine honour" darauf aufmerksam macht, daß die Ehre bei Leuten seines Schlages und Berufes doch eine ziemlich seltene Tugend sei, und sagt dann "then by my fees". Damit hat er sich von der richtigen Seite gezeigt. Es ist auch bezeichnend, daß ihn die Eifersucht viel mehr in Leidenschaft bringt als die Liebe selbst. Er schimpft in seiner an sich heftigen Art wie besessen auf seine Mitbewerber. Dabei merkt man deutlich, daß die größte Wut weniger aus dem Teilenmüssen in die Gunst Amorets hervorgeht als aus dem Bewußtsein, daß es diese häßlichen, übelriechenden Burschen überhaupt wagen, sich mit ihm, dem stolzen und überselbstbewußten jungen Advokaten konkurrierend zu vergleichen. Am meisten ärgert es ihn, daß ihn Dev.-Am. den andern gleichstellt und sich mehr oder weniger mit allen gleichmäßig abgibt. Das verletzt seinen Stolz, oder besser: seine Einbildung Denn er ist ebenso empfindlich wie grob. Sobald ihm einer etwas wenig Angenehmes entgegnet, droht er mit Prozessen am höchsten Gerichtshof wegen Beleidigung "to his Majesty's loving subjects", um aber seinerseits ununterbrochen seinen Gegnern die größten Frechheiten an den Kopf zu werfen. Er hält seine Lästerzunge nicht still. Dabei versteht er es als gewandter Advokat, zeitweilig auf die Berufssprache seiner Gegner einzugehen, um sie so mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. So z. B. zum Pharmaceutus: (S. 33) "This poor drug", "this Ipecacuanha, this emetic". Aber eins gelingt ihm nicht, und darin zeigt er sich als ein wenig tüchtiger Vertreter seines Berufs, nämlich die anderen gegeneinander aufzuhetzen und selbst den Nutzen einzuheimsen. Im Gegenteil ist er zuletzt entschieden der Dumme, da er — allzu folgsam seinem leidenschaftlichen Temperament — durch seine Großrednerei und Frechheit alle

[1]) Anm. des Herausgebers: "Yellow boys" — early slang for guineas."

anderen gegen sich aufgebracht hat. In echt jugendlichem Sturm und Drang sucht er sich dann seine Selbstachtung zu wahren dadurch, daß er nun seinerseits alle seine Gegner von Grund aus verachtet. Er glaubt mit Hilfe seiner Frechheit mit ihnen fertig zu werden: (S. 57)

> "I value not a single soul among ye
> The interest which one poor farthing yields
> I' th' fraction of a second."

So langsam wird es aber selbst dem Devil zuviel, so daß dieser ihm, als er mit Stephanio anfangen will zu streiten, einen gewaltigen Rippenstoß versetzt. Von da an ist es mit seiner Geschwätzigkeit vorbei; aber auch mit seiner Liebe zu Amoret. Er nennt sie „a shrew", fühlt sich (S. 56) "bedevil'd" und "bewizarded". Die oben zitierten Verse sind gleichzeitig ein Beispiel für seine überspannte, hyperbolische Ausdrucksweise. In dieser Form läßt er sich auch über das äußere Aussehen seiner Opponenten diesen gegenüber aus. Denn sein ganzes Schimpfen hat als Ausgangspunkt immer die äußere Mißgestalt seiner Gegner. Die meisten von ihnen unterzieht er so einer eingehenden Beschreibung, wodurch er gewissermaßen zum Träger der szenischen Bemerkungen wird. Das macht ihn aber auch wieder zu einer stark schematischen Figur, so daß man manchmal den Eindruck hat, er habe nichts zu tun, als uns zu sagen, wie die Leute, die auf der Bühne sind, aussehen. Etwas von der Reflexion des jungen Ten. hat übrigens auch er mitbekommen. So ist es ihm möglich, in seiner heftigen Erregung gleichzeitig noch über diesen seinen Zustand die gesuchtesten Vergleiche anzustellen, anstatt seine Gedanken allein auf die Ursache seiner Erregung zu richten: (S. 39)

> ". . . . . were enough to raise me
> (Providing always it were spent with thee)
> From out my present humour, which is that
> Of the strong sea when in its ridg'd advance
> Bruised by the inroad of a vassal river,
> Or an enchaféd plaintiff face to face
> With the defendant."

Sehr bezeichnend ist für Antonio, daß er beim Klopfen des Magus zuerst ängstlich wird und entsetzt - plötzlich auch religiös werdend — ausruft (S. 57): "O Lord, the Necromancer!" Antonio ist ein Typus der Menschen, die vor der Tat große Worte machen, die sich aber, wenn es darauf ankommt, als erbärmliche Feiglinge enthüllen. Er redet viel zu viel, um mit seinen Handlungen seinen Versprechungen auch nur einigermaßen nachkommen zu können.

In bezug auf Temperament das genaue Gegenteil von Antonio ist Pharmaceutus. Durch seine stoische Ruhe, seine höhnischen Zwischenbemerkungen und dadurch, daß er Antonio ganz wie einen Geisteskranken im ersten Stadium behandelt, bringt er diesen

fast zur Raserei. Im Anfang allerdings ist er der Flut von sich über ihn ergießenden Scheltworten nicht gewachsen und vermag nur seine Heilmittelchen zu stammeln, während Antonio immer von neuem anfängt. Pharmaceutus ruft seine ganze Apotheke zu Hilfe und stottert "Pills! plasters! powders! poultices!" oder ("staggering backwards") "Bole! Borax! Blister! Balsam! Bark! What now? — Galls! Garlick! ginger! guiacum! what now[1])?"

Dann kommt ihm Dev.-Am. zu Hilfe, und bald hat er sich gefaßt und erkannt, wie dem Antonio beizukommen ist. Dieser wird für ihn zum medizinischen Objekt, dem er sich mit dem größten wissenschaftlichen Eifer zuwendet. Er ist dabei, einen „Fall" zu entdecken. Dadurch bekommt er langsam das Uebergewicht über den immer heftiger werdenden Antonio. Seine gesalbten philosophisch-medizinischen Ermahnungen zur Ruhe tun gerade die umgekehrte Wirkung. Einige seiner Zwischenrufe folgen: (S. 34) "the man is mad, he must be blooded" — "you are as bitter as Alum"; (S. 36) "the man is hypocondriack or hysterical" — "Here! here! bring spirits of hartshorn and burnt feathers and clap hot bricks to's feet!" Bei dem Gelage macht er von seinem medizinischen Standpunkt aus auf die anregende Wirkung des Weines aufmerksam (S. 50):

> "A little wine in moderation
> Doth brace the nerves and lend the flagging spirits
> A healthful tonic and decent gaiety."

Später tritt er stark zurück. Als er das Klopfen des zurückkehrenden Magus hört, fallen ihm seine medizinischen Sünden ein, so daß er ängstlich wimmernd verspricht "I'll never kill a patient any more" (S. 58). Es ist demnach mit seiner Gewissenhaftigkeit in therapeutischer Beziehung nicht weit her gewesen. Zu seinem Sprachschatz gehört neben den gröbsten Flüchen wie "'Sblood" "'Sdeath" (S. 32), der stereotype Ausdruck "Mercy on us".

Die von ihm angebetete Amoret bedenkt er mit einer verschwenderischen Fülle von Apothekermetaphern: "my honey of squills, my oil of almonds". Seine Liebesansprüche sind gemäßigter als die des Antonio. Es genügt ihm, wenn er mit Amoret eine Pfeife von des Magus "shag-tail" "by the fire-side" rauchen kann. So wie für ihn die Menschen nur als medizinische Objekte von Interesse sind, so interessiert ihn auch an der Natur ihn erster Linie ihre Einwirkung auf den gesundheitlichen Zustand des Menschen. Wie er sie sieht, zeigen die Verse (S. 32):

> "The storm hath left a chill i' the air, 'tis damp,
> Rheumatic mists are whitening in the marshes,
> And pale-fac'd Ague wanders all abroad."

---

[1]) Anm.: Man beachte die Alliteration!

Für Amoret hat er den frommen Wunsch: (S. 31)

"Welcome, fair lady, may the bloom of joy
And the medicinal virtue of all health
Spread the fair carpet of thy roseate face
With its gay colouring."

Diese pathetischen Verse stehen in schroffstem Gegensatz zu seiner abnormen Häßlichkeit, die uns folgendermaßen beschrieben wird: (S. 31)

". . . Hither comes
One Pharmaceutus an apothecary,
A mad, drug-dealing, vile apothecary —
A thing of gallipots and boluses,
Lean, lanthorn-jaw'd, splay handed, pasty fac'd,
Hard favour'd and loose-jointed, ill proportion'd,
Whose hips do roll on castors, and whose love
Is nauseous as his physic — . . . ."

Pharmaceutus ist eine Figur, bei Gelegenheit deren der junge Ten. fast sein ganzes Wissen an Ausdrücken zur Beschreibung menschlicher Häßlichkeit unterbringen konnte. Es muß uns merkwürdig anmuten, daß der stark ästhetische Ten. einen solchen Charakter zu schaffen vermochte. Schlecht geraten ist der Apotheker nicht. Bei dem verblüfften Stottern seiner Mittel ist er von starker komischer Wirkung. Ein Narr seines Berufes ist er so gut wie Antonio. Es scheint überhaupt Ten.s Absicht gewesen zu sein, die Berufe in ihren verschrobensten Vertretern aufzuzeigen, um dann seinem Spott über sie freien Lauf zu lassen.

Stephanio wird von Antonio mit folgenden Versen eingeführt (S. 40):

"Methinks he seems a sailor by his swing;
His hat is cocked obliquely on his brow,
One eye is null and void or shut in waggery,
The never failing tokens of a rascal —
His arms are fix'd a kimbo, his left cheek
Protruded by a quid — what varlet's this?
Why wends he hither?"

Mit echt seemännischer Grobheit poltert er fluchend auf die Bühne (S. 40):

"Blood and thunder, messmates,
It seems I've run aground here."

Auch er ist ganz in seine Seemannssprache verhaftet, so daß er seine Gegner mit Schiffen verschiedener Art vergleicht, wobei er sich selbst für einen Kreuzer besonders schweren Kalibers hält. Noch ist er nicht ganz angekommen, da beginnt auch schon der Streit mit Antonio und Pharmaceutus. Stephanio merkt gleich, welchen Beruf Antonio und Pharmaceutus haben, und sagt schmeichelhafterweise (S. 40):

". . . . . , we sailors call
Our sharks, sea-lawyers, and our lump fish, doctors".

Er kommt:

"Bound from the cape of hope to th' port of love,
To win the prize in yon rich galleon there."

Er faßt die Sache gleich als einen Wettbewerb mit vielen Bewerbern auf. Für ihn ist die Liebe einmal ein Hafen und dann das Wasser, in dem er fast ertrinkt. Gegen Antonio geht er mit wüsten Drohungen vor, läßt sich aber doch durch dessen Frechheit lange Zeit einschüchtern. Schließlich ist er heilfroh, als Antonio vom Dev.-Am. eins versetzt bekommt, so daß er dem Ringkampf, der unvermeidlich zu werden drohte, entgeht. Er ist im Grunde ein Feigling und führt nur große Worte im Munde. Die Flüche rasseln nur so: (S. 40) "No, by the Devil and his dam!" (S. 49): "Drink or be d—d." Allerdings schlägt er Dev.-Am. gegenüber zartere Töne an, ohne aber dabei seine Seemannsmetaphorik aufzugeben. Darin liegt überhaupt bei allen Werbern ein gewisser Reiz, daß sich jeder von ihnen im Streit mit den übrigen als ein rechter Grobian zeigt, um gleichzeitig vor Dev.-Am in den devotesten Liebesbeteuerungen zu zerfließen. Auf der Bühne könnte Stephanio wegen seines rauhen Gepolters recht wirksam sein. Ten. war anscheinend in seemännischen Fachausdrücken sehr bewandert.

Recht unwichtig ist die Figur des Soldaten Campano. Weder sagt er viel, noch ist über ihn viel zu sagen. Daß er seinerseits lauter Termini technici der Soldatensprache verwendet und seine Vergleichsbilder aus dem Soldatenleben nimmt, ist nach dem, was bisher gesagt wurde, selbstverständlich. Eine kleine Probe mag genügen. Er sagt von der verhüllten Amoret, (S. 42):

"'Faith, 'tis a garrison well curtained'!
And it hath much of crown-work'!"

Den Teufel führt auch er im Munde, ohne zu ahnen, wie nah dieser ihm ist.

Von größerer Bedeutung ist der Astronom und Mathematiker Angulo. Er ist ein wandelndes Reklameschild seines Berufes, den er mit der Winkligkeit seiner Glieder, dem kegelförmig aufgetürmten Haar und anderen körperlichen Qualitäten vertritt. Antonio sieht ihn kommen und widmet der Beschreibung seiner Gestalt gleich eine Reihe von Versen (S. 42):

"What man of points is this who cometh first,
In whose whole stature is no wavy line,
No flexure but what is abrupt and sudden?
His eyebrows have no arch, his hair is gather'd
Conewise upon his squar'd and narrow brow,
His thin dry lips seem parallel straight lines,
His red and angular and shapeless nose

Shows like a Gyron gules in Heraldry,
And his sharp chin so narrow'd to a point,
That if 'twere possible his neck could bend
'Twould perforate and pierce his collar bone."

Seine Sprache hat auf der einen Seite das hohe Pathos, das dem Beruf des Astronomen entspricht, und auf der anderen Seite die präzise Art des Mathematikers. Amoret ist für ihn die leuchtende Sonne, um die er und seine Mitbewerber als Planeten kreisen. Um zu zeigen, wie merkwürdig sich wissenschaftliche Fachausdrücke – hier handelt es sich um solche aus dem Gebiet der Himmelsmechanik — in einem Dichtwerk ausnehmen, zitiere ich die Zeilen, mit denen Angulo Dev.-Am. begrüßt (S. 42):

"Most glorious luminary, round whose light,
Attracted by thy Majesty of Grace
We make our lowly revolutions,
Exert not thy centrifugal force upon me
But gently lead me to thee, by the power
Of thy centripetal might, that so I may
By due progression fall within thine arms!"

Angulo kann selbst beim Essen von seiner mathematischen Begriffswelt nicht loskommen. Fortwährend korrigiert er das, was die andern sagen, vom Standpunkt mathematisch- korrekter Ausdrucksweise. So wird er ein regelrechter Pedant, der mit unerbittlicher Zähigkeit bei seinen eigenen wissenschaftlichen Behauptungen beharrt. Ich erwähnte schon an anderer Stelle, daß dieser zur Karrikatur verzerrte Wissenschaftler in besonderer Weise sein Dasein als Figur des Dramas der Freude des jungen Ten. an der spielerischen Betätigung seines mathematischen und astronomischen Wissens verdankt. Da wird die Definition des Kreises gegeben, die archimedische Definition der Geraden; da ist davon die Rede, daß zwei Parallelen keine Fläche einschließen können. Wir erfahren den algebraischen Satz "equals taken from equals remain equals". Oder es heißt vom mathematischen Punkt: "a point has neither parts nor magnitude." Der vom Weine schwankende Benedict "reels about his centre of gravity", "His spine subtends an arc of ninety degrees" (S. 52) usw. Eine Ausgestaltung durch charakteristische Einzelzüge hat Angulo so wenig erfahren wie Campano. Er bleibt eine unlebendige Figur, die das zu sagen hat, was Ten. von der Mathematik, Astronomie und Mechanik weiß. Damit soll nicht gesagt sein, daß seine trockenen mathematischen Einwürfe nicht oft recht komisch wirken könnten.

Entschieden der beste komische Charakter des Stückes ist der feiste Mönche Benedict. Der große innere Kontrast verleiht ihm diese besondere Wirkung. Unüberbrückbar klafft bei ihm die Kluft zwischen Sein und Schein. Das Heiligste in seinen Worten und das Profanste in seinen wahren Absichten und in

seinem Tun stehen sich gegenüber. Er umgibt seine Schlechtigkeit mit dem Schein der Heiligkeit. Bei ihm ist die Heuchelei am weitesten getrieben. Er wagt es, Gott zum Zeugen anzurufen für das, was er offensichtlich heuchelt. Seine innere Spannung kommt ferner noch zum Ausdruck in dem unverfrorenen Draufgängertum Dev.-Am. gegenüber und in den gesalbten Reden dazu. Dann ist da seine großspurige Selbstgerechtigkeit, der seine erbärmliche Feigheit beim Erscheinen des Magiers gegenübersteht. Auch glaubt er sich zum geistlichen Sittenrichter der übrigen berufen und fängt doch selbst vor lauter Angst zuerst an, seine Sünden zu beichten, als er das Klopfen des Magiers hört. Man könnte fast meinen, daß diese weitgehende Profanierung des Heiligen starken Anstoß erregen müsse. Aber das ist doch dadurch ziemlich vermieden, daß wir von vornherein durch sein Auftreten in „dieser" Gesellschaft und durch die Art, wie er sagt, was er sagt, wissen, was wir von seinen geistlichen Worten zu halten haben. Dadurch, daß man das Heilige von vornherein nicht ernst zu nehmen hat, ist die sonst verletzende Wirkung seiner Profanierung weitgehend verhindert. Allerdings kommt es da vor allem auf die Einstellung des Zuschauers, bzw. des Lesers zu der Welt des Religiösen und seiner Verwertung zu nicht religiösen Zwecken an. Die Entscheidung trifft hier die Feinfühligkeit des Einzelnen in religösen Dingen und seine eigene religiöse Erlebnisbasis. Immerhin ist dieser Benedict ja doch harmlos, weil es bei der bösen Absicht bleibt, und er für diese noch obendrein einen tüchtigen Denkzettel bezieht. Wir wollen von ihm selbst hören, was er als den Grund seines Kommens angibt: (S. 43)

Ben. ". . . . . I do come
To give thee ghostly consolation,
But find thee thus encircled with a crew
Of most ungracious sinners, led astray
By machinations of the evil one.

Dev. (aside) True to a hair!

Ben. . . . . Now, by our blessed Lady,
Hearken not to these fleshly minded men,
Vessels of wrath, the stumbling-blocks of life,
(Whom God requite hereafter for their deeds!)
But let us go and count our beads together.
I have a piece of the true cross, inclosed
In chrystal, which I'll show thee."

Unter diesen, auf seine Rivalen abschreckend wirken sollenden Worten will er Dev.-Am. hinter sich her in die Hütte ziehen. Er fängt es ganz schlau an. Aber seine Rivalen sind bemüht, ihm das Handwerk zu legen. Campano quittiert ihm mit "holy rascal" (S. 44), worauf Benedict sich noch mehr in seine Scheinrolle hineinsteigert und sagt (S. 44) "Ave Maria! what a speech was that! Off, sinner! look ye! here's the blessed Virgin! Woulds't

thou impede the saving of a soul?" Aber seine Gegner lassen sich nicht abschrecken. Sie wissen, wie wenig ihm am Seelenheil der Amoret liegt. Besonders komisch muß dabei wirken, daß er ja hier — wenn auch unbewußt — die Seele des Teufels retten will. Benedict sucht sich der Diskussion dadurch zu entziehen, daß er behauptet, sich in seiner Heiligkeit mit ihnen in ihrer Gottlosigkeit nicht unterhalten zu können, ohne sich zu versündigen. Bei dem Gelage des III. Aktes lehnt er zuerst den Wein ab mit dem Bemerken, daß das Wasser des Bergstroms und wilde Wurzeln seinen geringen Bedürfnissen genügten. Ein Hohn auf seine eigene Dickwanstigkeit, der ihm natürlich entsprechend vergolten wird. Schließlich will er die lästerlichen Beschwörungen seiner Freunde nicht mehr hören ("Not that I love the carnal taste of wine") und trinkt deshalb den ihm vorgesetzten Humpen in einem Zuge aus! Später gießt er sogar selbst nach und beginnt schließlich zu schwanken. Die andern setzen ihm mächtig zu mit ihrem Spott, den er vorher schon einmal abzuwehren gesucht hatte durch den ergebungsvollen Satz (S. 49): "The righteous were made to suffer persecution". Aber wie schnell ist es mit seiner fragwürdigen Selbstsicherheit vorbei, als er das Klopfen des Magus hört. Angstvoll ruft er aus (S. 57): "Holy Virgin Defend us!" (S. 58)

". . . . . .Saints deliver me!
I'll never do an evil thing again."

Dev.-Am. versteckt gerade ihn im Kamin, von wo er trostlos heruntergreint: (S. 66) (Up in the chimney) „The Lord deliver me! That ever Benedict should come to this!" Er paßt als Charakter gut zu Amoret, bei der wir auch den krassen Gegensatz zwischen Sein und Schein feststellten, und die ihm im Heucheln wenig nachgibt. Von Antonio erfahren wir im Streitgespräch, wie dieser seltsame Asket aussieht (S. 44):

"Why, who art thou, who with thy raised forehead,
Curl'd lip, and arched brow, woulds't beat us back,
Squinting thro' thy green leeky eyes, and shaking
Thy carroty locks, thus smoothly combed upon
Thine austere front — who treadest on this earth
As though thou wert not of it? who art thou?"

"Oh! you tithe pig, and you would worm your way
With that demurity of countenance,
That frozen simulation of innocence
Into your neighbour's strongholds?"

Er ist für das Mönchtum ein Vertreter übelster Sorte. Wie Ten. in den anderen Charakteren die Berufe karrikiert, so tut er das hier mit der mönchischen Lebensform.

## 5. Kapitel: Die geistigen Grundlagen von "D. a. L.", unter Einbeziehung ihrer ferneren Ausgestaltung.

Nachdem wir uns die Charaktere veranschaulicht haben, erhebt sich jetzt die Frage nach der Idee des Dramas. Ist wirklich eine durchgehende Idee vorhanden, der Charakterzeichnung, Handlung usw. untergeordnet sind? Man könnte die Frage für den II. und III. Akt bejahen, wenn man die Bestrafung des Leichtsinns der Bewerber als genügend tragfähige Idee anerkennen will. Auf den I. Akt läßt sich diese Idee aber nicht ohne weiteres übernehmen, denn da stehen wir vor der Frage: was tut und was geschieht mit Amoret? Man muß allerdings sagen, daß das Fehlen des Schlusses und die damit ev. gegebene Zusammenführung der beiden Handlungszweige uns zu einem abschließenden Urteil nicht kommen läßt. Dennoch entbehrt das Drama in seiner Grundstimmung nicht einer gewissen Einheitlichkeit, die ihre Ursachen in der derzeitigen Lebens- und Weltanschauung des jungen Ten. hat. Es war davon schon einmal bei Behandlung der Monologe der Dev. und Magus die Rede. Das Fragment ist in seinen wesentlichen Teilen geschrieben aus einer starken Tendenz zur Kritik, und zwar zu negativer Kritik, die die typische Form dieser geistigen Haltung bei Jugendlichen ist. Natürlich ist damit noch keine Idee gestaltet. Auch ist bei weitem nicht alles, was Ten. in "Devil and Lady" an Kritik an Menschen und menschlichen Einrichtungen vorbringt, aus seiner eigenen Erfahrung hervorgegangen. Immerhin darf man annehmen, daß er sich nur das Fremde zu eigen machte, das ihm zusagte. Aber eins müssen wir doch unmittelbar aus seiner momentanen seelisch-geistigen Lage verstehen: die Erkenntnis der negativen Seite des Lebens. Das klingt immer wieder durch und besonders da, wo uns das Mitschwingen der schaffenden jungen Seele am deutlichsten fühlbar wird. Neben dem noch zu besprechenden Naturerlebnis liegt hier die Hauptursache schwerer Erschütterungen des jugendlichen Seelenlebens. Daß bei der Erkenntnis des Bösen in der Welt das Gute zunächst völlig zurückgedrängt wird, und dieses Böse allen Lebensraum zu erfüllen und mit seinem Gifthauch zu durchdringen scheint, ist nur zu erklärlich. Es ist die Reaktion der pessimistischen Einseitigkeit der ersten Periode des Jugendalters gegen den ebenso einseitigen Optimismus der Kinderjahre, die die Dinge so sehen läßt, wie sie hier in "Devil and Lady" gesehen sind. Den treffendsten Ausdruck dafür glaube ich zu finden in den S. 27 zitierten Versen: diese Stelle ist deshalb besonders wichtig, weil der hier herangezogene Vergleich des Lebens mit einem buntgewirkten Teppich in "The Lady of Shalott" und in "Vision of Sin" in ähnlicher Form wiederkehrt und so den

Schluß erlaubt, daß es sich dabei um ein spezifisches Anschauungsbild Ten.'s handelt.

Auch an vielen anderen Stellen tritt die Kritik zutage. Dabei nimmt sie oft recht krasse Formen an. Aber neben dieser jugendlichen Kritiksucht und neben dem Gedanken, die Bestrafung zuchtloser Gesellen in komischer Weise darzustellen, ist noch ein anderes Moment für die Entstehung des Dramas heranzuziehen: der Wille, die in der Schule, mit Hilfe des Vaters und durch eigene Arbeit erworbenen wissenschaftlichen Kenntnisse in poetischer Form zum Ausdruck zu bringen. Auch davon war schon die Rede. Von hier aus geschieht die stoffliche Auffüllung der langen Gespräche. Ten. muß von einer wahren Begeisterung für die Wissenschaft erfüllt gewesen sein. Daran ist gar kein Zweifel. Hatte er doch auch in seinem Vater einen außerordentlich vielseitigen Lehrer. So konnte er diese Dinge mit dem freiwilligen Eifer betreiben, den die zwangsweise Heranführung an wissenschaftliche Stoffe meist zerstört. Für das Drama selbst war natürlich diese Durchsetzung mit den elementarsten naturwissenschaftlichen und anderen Wahrheiten nicht gerade ein Vorteil. Dadurch ließ sich eine fehlende Handlung nicht ersetzen und eine schwache nicht verstärken. Immerhin bewegt sich Ten. in den wissenschaftlichen und technischen Ausdrücken mit großer Leichtigkeit. Es ist ein anderes, sich eine Menge von Wissen an technischen Ausdrücken mühsam anzueignen, ein anderes, sie mit spielerischer Leichtigkeit zu verwenden. Es ist erstaunlich, wie weit der Gesichtskreis des noch nicht Sechzehnjährigen war!

Bei alledem bleibt es unzweifelhaft, daß Ten. einen starken Impuls für die Abfassung dieses Dramas aus der unmittelbaren Lektüre der Elisabethaner erhalten hat. Darauf weisen auch die kurz nach Herausgabe von "Devil and Lady" erschienenen verschiedenen englischen "Reviews" hin. Es ist nur zu natürlich, daß ein junger Mensch aus der Begeisterung an dem Gelesenen heraus den Weg zu eigener Produktivität sucht.

Nachdem wir uns bemüht haben, die Quellen aufzufinden, aus denen dem jungen Ten. sein erster dramatischer Versuch floß, soll jetzt versucht werden, zu einer Gesamterfassung seiner geistig-seelischen Situation vorzudringen. Das wichtigste, was hier zu behandeln ist, ist sein Verhältnis zur Natur. Man kann bei Ten. ohne Uebertreibung schon jetzt von einem N a t u r e r l e b n i s sprechen. Gerade auf diesem Gebiet zeigen sich deutliche Anzeichen des späteren feinsinnigen Naturbetrachters und -darstellers. Naturlyrik und Gedankenlyrik sind die beiden Hauptgebiete seines dichterischen Schaffens in der ersten Zeit gewesen und sind es eigentlich auch während seines ganzen Lebens geblieben. Hier liegen die Wurzeln seines dichterischen Wirkens. Wo er seine Nahrung aus anderen Be-

reichen holt, gelingt ihm selten ein großer Wurf. Was seiner Naturlyrik gegenüber der vieler anderer Dichter den Vorrang gibt, ist die ungemein subtile Art, mit der er auch den unscheinbarsten Erscheinungen des Naturlebens nachgeht und sie zur Gestaltung bringt. Dabei hält er sich aber nicht sklavisch an gegebene Vorwürfe, sondern er versteht es vorzüglich, seine minutiösen Einzelbeobachtungen bei der Gestaltung imaginärer Naturbilder zu verwenden. Ten.'s Landschaften liegen meist im Nirgendsland, d. h. sie sind nicht gewissenhaft kopiert und haben doch die greifbare Wirklichkeitsechtheit vorhandener Naturausschnitte. Gewiß gibt es bei Ten. viele Landschaftsschilderungen, die man ohne weiteres örtlich bestimmen kann, aber noch viel mehr, für die der Vorwurf in der frei aus realen Einzelelementen komponierenden Phantasie des Künstlers liegt.

Vom zuckenden Blitzstrahl erhellte, sturmdurchgeisterte Nächte, unter der rasenden Gewalt des Sturmes stöhnende und ächzende Wälder, Sturmesheulen in der nachtschwarzen Luft, vom Sturm aufgewühlte Wogenmassen, Gischt und Schaum der Meeresbrandung: das sind die Hauptmotive von Ten.'s Naturschilderung in "Devil and Lady". Was er hier geleistet hat, gehört zum besten in dem Drama überhaupt. So gleich der 1. Monolog des Magus, (S. 1):

"Now doth the vollied and rebellowing thunder
Rock the huge earth, and all the dizzy hills
Quake at his coming, while the arrowy bolt
With ravaging course athwart the dark immense
Comes rushing on its wings of fire — the North
With hoarse congratulation and wild threats
Gives answer to his brother winds that rave
From the three corners of the lurid sky."

oder am Schluß, wo Magus dem Devil von seiner vergeblichen Reise erzählt (S. 61):

". . . . . The black storm,
From out whose mass of volum'd vapour sprang
The lively curling thunderbolt had ceas'd. . ."

". . . . . when a squall
Fell on me from the North, an inky Congress
O' the Republican clouds unto the zenith
Rush'd from th' horizon upwards wiht the speed
Of their own thunder-bolts." (S. 62)

". . . . . the red heralds
O' th' heavy footed thunder glanc'd beside me,
Kiss'd my bar'd front and curl'd around my brow
In lambent wreaths of circling fire, but could not
Singe one loose lock. . . . .
. . . . . .
Thrice with bold prow I breasted the rough spume
But thrice a vitreous wall of waves up sprung
Ridging the level sea — " (S. 63)

Spranger sagt vom Naturerleben des Jugendlichen (S.58 des genannten Buches): „Es heftet sich besonders an sogenannte romantische Naturerscheinungen: mondbeglänzte Zaubernacht, Sternhimmel, Schweigen im Walde, stillruhender See, Wasserfall, Meer, Waldgebirge, Sturm, Gewitter, Abendstimmung." Ich folge hier Deutschbein, der das, was man allgemein „romantisch" nennt, scheidet in Romantisches im engeren Sinne und Romaneskes. Von den hier von Spranger genannten Brennpunkten jugendlichen Naturgefühls würden: Wasserfall, Meer, (das vom Sturm aufgewühlte), Waldgebirge, Sturm, Gewitter in diese Kategorie des Romanesken gehören. Das Schroffe, Zackige, jäh Wechselnde, der unendliche, unüberbrückbare Abstand, Licht und Finsternis in kurzem Nacheinander sind die typischen Kennzeichen dieses Naturgefühls. Und gerade diese Dinge sind auch in erster Linie die Objekte jugendlicher Naturbegeisterung. Ten. liefert selbst den Beweis dafür in den oben zitierten Versen. Für das Romantische sowohl wie für das Romaneske bezeichnend ist die phantastische Mythologisierung der Naturerscheinungen. Ueberall werden Geister gesehen, die ganze Natur ist verlebendigt und auf diese Weise in unmittelbare Verbindung mit dem menschlischen Erleben gebracht. Spranger (S. 57) weist mit Recht darauf hin, daß dieses neuerwachte ästhetische Verhältnis zur Natur im Jugendalter einen stark metaphysischen Unterton mit sich führt. Die Natur ist nichts Totes, sie ist Kampfplatz mit einander und mit den Menschen ringender dämonischer Gewalten. Bei Ten kommt das Romaneske vor allem hinein. Auch dafür liefert uns "D. a. L." treffliche Beispiele: (S. 1)

"The spirits of past time are on the blast,
They leave their misty halls to commune with
The airy footed children of the storm —
Dimly they ride in gleaming steel upon
The vaultings of their cloudy chariots — "

Alte germanische Sturmvorstellungen klingen hier an. In ungemein packender Art weiß er auch das Meer mit Geistern aller Art zu beleben (S. 62):

"The seas divided and dim Phantasies
Came thronging thickly round me, with hot eyes
Unutterable things came flitting by me;
Semblance of palpability was in them,
Albeit the wavering lightnings glitter'd thro'
Their shadow'd immaterialities.
Black shapes clung to my boat; a sullen owl
Perch'd on the Prow, and overhead the hum
As of infernal Spirits in mid Heaven
Holding aerial council caught mine ear.
Then came a band of melancholy sprites,
White as their shrouds and motionlessly pale"

Diese Stelle zeigt ein für einen Jugendlichen erstaunliches Maß an dichterischem Vorstellungs- und Darstellungsvermögen. Es fehlt aber auch durchaus nicht an Stellen, auf die die Bezeichnung „romantisch" im Deutschbeinschen Sinne anwendbar ist. Sehr charakteristisch sind die Verse (S. 23):

"The starry fires of yon Chrystalline vault
Are waning, and the airy-footed Night
Will soon withdraw the dismal solitude
Of her capacious pall, wherewith she clouds
Yon mighty and illimitable sky,
Placing a death-like colour in all things,
Monopolizing all the varied Earth
Wit her dim mantle —".

Aus diesen Zeilen spricht auch die kosmische Weite seines Naturgefühls.

Auf die Feinheiten von Ten.'s Naturbeobachtung weist schon der Herausgeber in der Einleitung hin. Ich greife zwei dort ebenfalls zitierte Stellen heraus, die besonders deutlich auf den späteren Ten. hindeuten. (S. 19).

" . . . . . the mirror of the silver lake
In its clear picture deftly pencilling
The soft inversion of the tremulous woods,"
" . . . . . Each hoar wave
With crisped undulation arching rose,
Thence falling in white ridge with sinuous slope
Dash'd headlong to the shore and spread along
The sands its tender fringe of creamy spray." S. 62.

Das mag genügen, ein Bild von der Art des Naturerlebnisses beim jungen Ten. zu geben. Jedenfalls zeigen die hier zitierten Verse, daß die Kritiker sich geirrt haben, die in dem Schaffen Ten.'s vor 1832 keinen Hinweis auf die spätere Größe glaubten finden zu können. So deutlich, wie in diesem sogen. Drama das Nichtvorhandensein dramatischer Fähigkeiten wird, so deutlich wird auf der anderen Seite schon hier die erwachende lyrische Begabung. Die lyrischen Partien sind so ohne funktionelle Bedeutung für das Drama selbst, daß wir es ruhig wagen konnten, sie ganz für sich als lyrische Produkte zu behandeln. Auch Müller (Diss.) setzt das Naturerlebnis bei Ten. vor alle anderen Erlebnisse, wenn er zu den "Poems by Two Brothers" sagt: (S. 18) „Das Einzige an Selbst-Erlebtem, das ihren Inhalt bildet, ist das früh erwachte Naturgefühl."

Wissen, Weltanschauung, Religion und Moral lassen sich hier nicht getrennt behandeln, weil sie auch für die Geistigkeit des jungen Autors durchaus ineinander übergehen. Ja, gerade diese Verschwommenheit und allgemeine Unsicherheit, die ihn zu den widersprechendsten Aussagen kommen läßt, ist charakteristisch für den Jugendlichen. Was vorhanden war, scheint

sich aufzulösen, was neu in den Gesichtskreis tritt, ist unklar und verschwommen. Am wenigsten scheinen ihn noch die rein religiösen Fragen zu beunruhigen. Zweifel dieser Art sind auch in den "Poems by Two Brothers" kaum vorhanden. Sie treten erst später auf, um dann allerdings lange Zeit hindurch mit drückender Schwere auf Ten. zu lasten. Immerhin werden auch hier schon religiöse Vorstellungen in den allgemeinen Synkretismus mit hineingezogen. Besonders bezeichnend ist die Vermischung antiker Hades- und christlicher Höllenvorstellungen. Allerdings ist sie zum wenigsten Ten.'s Werk. Was er hier bringt, ist meist von Milton, Shakespeare und Dante übernommen. Wie sehr ihn selbst aber diese Welt der Geister fesselte, geht daraus hervor, daß er, als er in Cambridge vor den „Aposteln" ein Essay lesen sollte, das Thema wählte, "Ghosts" (er zerriß das Manuskript kurz vor der Sitzung). Wir fragen uns nun: welche Bedeutung hat es, wenn er es in "D. a. L." wagt, das Christentum in seinem Vertreter Benedict auf solche Weise lächerlich zu machen? Gewiß handelt es sich beim Mönchtum um spezifisch katholische Formen, zu denen er als Protestant an sich eine negative Einstellung haben mochte. Er läßt den Teufel über Exorzismen, über das Abbeten von Rosenkränzen usw. spotten. Benedict zeigt im derbsten Streit ein Marienbild. Aber darüber hinaus geht es noch, wenn derselbe scheinheilige Benedict von der Rettung einer Seele spricht, wo es ihm darum geht, eine ihrem Gatten untreu gewordene Frau für sich zu gewinnen. Alle diese Dinge lassen viel eher auf eine religiöse Gleichgültigkeit schließen als auf eine beunruhigende Infragestellung des vorhandenen Glaubensgutes.

Hatte er sich demnach wenig mit rein religiösen Fragen beschäftigt, so interessierten ihn um so mehr die Fragen des Weltzusammenhangs und der Weltbeschaffenheit. Gerade der Teufelsmonolog (S. 49 f.) vermochte uns hier manche Aufschlüsse zu geben. Ten. hat noch nicht durchgefunden durch die philosophischen Meinungen seiner und der voraufgehenden Zeit. Er hat noch keine eigene Stellung. Deshalb schwankt er zwischen den Extremen hin und her. Aber auch hier zeigt sich in nicht mißzuverstehender Weise seine Neigung zum romanesken Lebensgefühl des ungeheuren Abstandes zwischen Gott und Mensch, der hier in der Spannung Weltall und Menschheit auftritt. Allerdings wird in demselben Monolog die Spannung ins Gegenteil verkehrt und die Frage aufgeworfen, ob nicht letztlich doch das schöpferische Vorstellungsvermögen des Menschen Ursprung aller Erscheinungen sei. Wie stark die kosmischen Fragen Ten. beschäftigten, erhellt besonders auch an Magus und schließlich an Angulo. Aber es ist doch zu fragen, ob nicht das Interesse an der wissenschaftlichen Erfoschung des Weltraumes vor der kosmischen Metaphysik den

Vorrang hat. Und das erscheint mir allerdings so. Schon der junge Ten. hat einen ganz starken Hang zur Wissenschaft. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, das festzustellen. Vielfach ist der wissenschaftliche Aeußerungstrieb das Primäre und die poetische Form das Sekundäre. Mag das hier in jugendlicher Aufdringlichkeit zum Ausdruck kommen; jedenfalls erhalten wir dadurch wichtige Aufschlüsse für das Verständnis des späteren Ten. und seine Stellung im naturwissenschaftlichen Zeitalter. Seine eigene wissenschaftliche Neigung, die allerdings einen gewissen Mangel an dichterischer Ursprünglichkeit zur negativen Entsprechung hatte, machte es ihm später möglich, sich in bezug auf die geistige Grundhaltung seiner Gedichte an die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Zeit anzupassen. Allerdings trat dann im Alter wieder eine Wendung ein, die ihn weg von der Wissenschaft hin zum Glauben führte. Für uns ist es wichtig, auf Grund dieser Untersuchung folgendes festzustellen: Ten. hätte Wissenschaftler werden können[1]), wenn ihm nicht seine ästhetische Schau den Weg zur Objektivität der Dinge erschwert hätte; er konnte aber zur letzten Vollendung eines in sich geschlossenen Dichtertums nicht kommen, weil das Maß an kritischer Objektivität, das seine wissenschaftliche Neigung bedingte, doch zu groß war, um eine ungebrochene dichterisch intuitive Erfassung des Weltgeschehens zuzulassen.

Mit dem weiter oben erwähnten Hang zur Kritik in unmittelbarem Zusammenhang steht seine moralisierende Tendenz. Neigte er von Natur zu einer rein ästhetischen Weltauffassung, so hatte eine streng moralistische und religiös betonte Erziehung den Grund gelegt zu einer sich selbst und die Welt immer wieder gewaltsam unter die Forderungen des Sittengesetzes stellenden ethischen Haltung. Diese beiden Seiten seines Wesens, die angeborene und die anerzogene, haben bei Ten. dauernd im Kampf gelegen. Er sah später seine Aufgabe als Dichter weitgehend ethisch und religiös bestimmt. Dem Guten zum Siege zu verhelfen, war sein Wille. Daher sein Wahlspruch: "It is better to fight for the good than to rail at the ill". Auf unser Drama können wir ihn noch nicht anwenden. In umgekehrter Fassung würde er eher passen. Noch steht die negative Kritik absolut im Vordergrund. Dabei ist eines zu beachten: die moralisierende Tendenz steht neben einer erheblichen religiösen Gleichgültigkeit, d. h. sie hat ihre Wurzeln nicht in erster Linie in der göttlichen Gehorsamsforderung, sondern in allgemein-ethischen Grundsätzen. Die Ethik ist stark rationalistisch bestimmt. Wir müßten uns dann nur fragen: sind Gedichte mit einer so eindeutig positiven Glaubensauffassung wie "Why shall we weep for those who die" ("P. b. T. B.") wirklich

[1]) Wie ein Wissenschaftler hat er sein Phrasenmaterial verwaltet.

Ausdruck seiner damaligen Glaubensstellung, oder sind sie Konvention? Die Beschaffenheit der unterdrückten Produktionen aus jener Zeit legt den Verdacht nahe, daß es sich um letzteres handelt.

Wie steht es nun bei Ten. um Komik und Humor? Nach Deutschbein entsteht Humor auf dem Boden der Ueberpersönlichkeit und Komik auf dem Boden der Gesellschaft (Shakespeare-Kolleg S. S. 1931 § 13). Da von Ueberpersönlichkeit bei einem Fünfzehnjährigen noch keine Rede sein kann, hat uns hier wesentlich die Komik in "D. a. L." zu beschäftigen, und zwar hauptsächlich da, wo sie für Ten.'s damalige Lebenshaltung aufschlußreich ist. Soweit Charakterkomik vorhanden ist, ist sie bei der Deutung der Charaktere mitbehandelt.

In erster Linie bedient sich Ten. der Wortkomik, die in der Renaissance besonders beliebt war. Weil das Fragment vor allem „Unterhaltung" ist, blieb ja schließlich nichts anderes übrig, als den Witz in die Unterhaltung zu verlegen. Vor allen Dingen sind es Wortspiele, an denen sich der junge Dichter versucht. Ein ganz besonders ausgeführtes Beispiel dafür findet sich auf S. 51. Es ist von dem Gesicht der Amoret die Rede.

Dev.[1]) "Let me have no divisions on the point.
Ang. A point hath neither parts nor magnitude,
Thy face hath both and therefore is no point.
Dev. From thine own wit I judge thy wit is pointless,
For thou hast parts and therefore lackest point."

Angulo beharrt nach einem Einwurf Antonios (S. 52)

Ang. "I say still
A point hath neither parts nor magnitude —
Dev. But this is size-point and hath parts and magnitude.
Ant. Thou art as full of point as a woolcard, Amoret.
Dev. But you are 'contre-point' and meet me halfway.
Camp. The devil take discussion — that bears point-blank.
Steph. I wish the point were doubled.
Ant. Nay, i' faith
We've had enough on't."

Mehr Beispiele für diese Art erübrigen sich, da sich hier neben einer beachtenswerten Wortgewandheit zugleich auch Ten.'s Schwächen auf diesem Gebiet zeigen. Noch ist die geistige Beweglichkeit nicht so groß, daß er es sich erlauben könnte, mit immer neuen Wortspielen aufzuwarten. So muß er ein einmal aufgegriffenes vieldeutiges Wort möglichst durch alle seine Bedeutungen hindurchhetzen, wobei dann allerdings das Interesse des Zuhörers mehr und mehr erlahmt. Denn schließlich ist das Vorgebrachte doch zu wenig geistreich, um bis zum Schluß fesseln zu können.

[1]) Als Amoret verkleidet.

Wie derb-komisch Ten. sein kann, dafür nur ein Beispiel: (S. 29/30.)

"I will attend thee in as many moments
As there are peas in a pod or teats upon
The gentle cow's most elegant dugs, or on
Old ALMA MATER, which are two or three —
Albeit she hath the credit for some dozens."

Von Situationskomik kann man reden bei dem verkleideten Teufel. Durch die Verkleidung wird bewirkt die Doppeldeutigkeit der Aussagen. Es wirkt recht lustig, wenn Devil-Amoret zu den Werbern sagt: (S. 52 f).

"It is my wish that e'er I do unveil
The ineffable magic of my charms, that each
In turn should chaunt some love lorn madrigal
Some amorous ditty which may give him scope
To laud with Love's exaggeration
Unto the height of his ability
My loveliness of feature,: . . ."

Man muß sich dabei den an anderer Stelle geschilderten Teufel hinter diesem Vorhang schöner Kleider vorstellen. Und wie wörtlich wahr ist es, wenn Dev.-Am. auf Antonio's Ausruf "Thou art an angel" antwortet: "A fallen one, I grant ye!" Auf die Dauer nimmt natürlich die Wirkung solcher Doppeldeutigkeiten ab. Eine sehr wirkungsvolle komische Situation gelingt Ten. im III. Akt, als bei der plötzlichen Ankunft des Magiers die aufs höchste geängstigten Liebhaber von Dev.-Am. in den vorhandenen Kisten und Kasten verstaut werden (S. 58f):

"You mount the chimney, Benedict — what now!
Do you stick fast in't? doth its sooty breath
Offend thy proud olfactories? Up farther,
My ghostly chimney-sweep. I warrant this
Is not the first time you have made a chimney
The medium of intrigue. Up farther yet,
Work thy way inward. Hark ye! Pharmaceutus,
Stow your long body cheek by jowl with Angulo
Within the closet yonder. You, Campano,
Cower down beneath the heap o' musty sacks
There i' the corner with Stephanio.
You i' this chest, my worthy Counsellor,
Must with contracted stomach chafe your knees.
So! So! ye are all safe now."

Das Gegenstück hierzu ist die Szene, die den Devil nach seiner draußen stattgehabten Unterredung mit dem Magus wieder im Zimmer und die höchst ungemütlich untergebrachten Liebhaber aus ihren Verstecken hervorkriechen sieht.

Es ist im allgemeinen in "D. a. L." an Komik nichts Ueberragendes geleistet. Erst recht mußte jene tiefe Art durchseelten Humors fehlen, die nur aus Erlebtem hervorwächst. Um so

mehr müssen uns aber die Derbheiten in Erstaunen setzen, die Ten. hier wagt. Das ist ja gar nicht der zurückhaltende, feinfühlige, allem Trivialen ernstlich abgeneigte Ten. der späteren Jahre. Die humoristischen Dichtungen nehmen bei Ten. im Vergleich zu seinem Gesamtschaffen einen ganz unbedeutenden Raum ein. Nun zeigt sich aber doch in "D. a. L." — wenn auch das Können noch nicht ausreichte — ein starker Hang zu derber, humorvoller Realistik, den ich nicht als nur momentan durch die Lektüre der Renaissanceliteratur hervorgerufen ansehen möchte. Nein, dieser Ten. der ersten Jugendzeit sieht in mancher Hinsicht ganz anders aus als der spätere gegen sich und andere oft überempfindliche Dichter. Schon in den "P. b. T. B." scheint dieser real-komische Zug verschwunden zu sein. Ich kann mir das nur so erklären, daß Ten. sich gewaltsam von dieser Seite weggewendet und fast ausschließlich die ästhetische Seite seines Wesens gepflegt hat. Als sich Ten. von Byron löste, der lange Zeit einen dominierenden Einfluß auf ihn ausgeübt hatte, hat er zugleich etwas von seinem eigenen natürlichen Leben in sich unterdrückt, das in "D. a. L." noch ziemlich frei waltete. Die schon bei dem Jugendlichen stark ausgeprägte Reflexion machte das möglich. Er wandte sich ab von dem Naturhaft-Ursprünglichen, das bei ihm als Anlage neben anderem nicht zu verkennen ist, und verlegte das Schwergewicht seines Schaffens zunächst auf das Aesthetische, um dann immer mehr mit bewußter Absage auch an das Nur-Aesthetische die Normen seines Dichtens vom Ethisch-Religiösen zu empfangen. Er hatte immer eine besondere Scheu, seine Leidenschaften poetisch darzustellen.[1]) Teils mochte ihn seine seelische Keuschheit daran hindern, teils war es aber auch hier das Zurückschrecken vor der Darstellung der unverhüllten Naturmächte überhaupt. Ten. zwängte den Strom seiner Produktion gewaltsam in bestimmte vorgeschriebene Bahnen, anstatt ihn sich selbst die ihm gemäße Bahn suchen zu lassen. Dadurch entstand eine gewisse Gebrochenheit. Dadurch kam dieses dauernde Sichselbstzurechtweisen in seine frühen Dichtungen, das außerdem aus zu großer Rücksichtnahme auf das Publikum hervorging. Dadurch schließlich kam es auch, daß er Dinge in seine Dichtungen hineinnahm, für deren Gestaltung ihm jede Voraussetzung fehlte. So entstanden die vielen flachen Gedichte ohne jeden Erlebnishintergrund. Was er dichten wollte, lag ihm nicht, und was ihm lag, gestaltete er nicht. Die Muse läßt sich nicht kommandieren; sie läßt sich aber auch ihr Wirkungsfeld nicht anweisen, ohne sich dafür zu rächen. Gerade, was "too much out of the common for the public taste" (Einleitung, S. VIII) war, hätte er pflegen sollen. Er wäre dann früher zu dem großen Ziel gekommen,

[1]) Ausnahmen: "The Two Voices", "Maud" u. a.

das er sich gesteckt hatte, und das er nur auf großen Umwegen erreichte. Es sind genug Anekdoten aus Ten.'s Leben vorhanden, die bezeugen, daß er einen echten und derben Humor hatte. Und es hätte für sein Werk von großem Vorteil sein können, wenn er dem Humor einen größeren Anteil daran gegeben hätte.

### 6. Kapitel: Sprachliche Untersuchung.

Ich halte es für wichtig, in einem besonderen Kapitel kurz auf die Sprachform von „D. a. L." einzugehen. Diese Untersuchung soll aber nicht der Deutung des Kunstwerks dienen, sondern es geht mir darum, an Hand gewisser sprachlicher Charakteristika ganz bestimmte Wesenszüge Ten.'s aufzuzeigen, die sich in ihnen ausdrücken. D. h. mit anderen Worten: dieses Kapitel ist ein Versuch, auf dem Wege über seine Sprache zum Verständnis des Autors vorzudringen und so das Bild, das uns die bisherige Untersuchung von ihm gegeben hat, zu vervollständigen, bzw. in Einzelzügen zu bestätigen oder zu korrigieren.

Zunächst behandle ich die außerordentlich stark hervortretende dekorative Tendenz, die sprachlich vor allen Dingen in dem übermäßigen Adjektivgebrauch zum Ausdruck kommt. So unenglisch die häufige Verwendung von Adjektiven ist, so typisch ist sie für Ten. Er war ein so großer Freund des Beiworts, daß er kein Hauptwort ohne diesen Schmuck zu lassen vermochte. (Er hat hier sicher starke Einwirkungen vom Pseudoklassizismus erfahren.) Gelegentlich kommt es zu regelrechten Adjektivhäufungen, die dann aber meist komischen Zwecken zu dienen haben. Z. B. verteidigt sich Antonio, dessen Liebe von Amoret angezweifelt wird, mit folgenden Worten (S. 29):

„I am an honest, true and proper lover,
A gentle, comely, comfortable lover,
A well-proportion'd and most gracious lover,
As ever woman set her eyes upon."

Dabei zeigt nun Ten. eine ganz besondere Vorliebe für malerische und auch klangästhetisch wirkungsvolle Adjektiva. Hierher gehören Beispiele wie "inky waste" (S 2.), "your snowy fingers" (S. 13), "the rosy banners of thy cheeks" (S. 50.) Gerade diese Bildungen auf „—y" haben eine starke lautmalerische Wirkung. So finden sich noch „ windy, dewy, cloudy, wavy, creamy" u. a. Auch Adjektiva auf „—ed" verwendet er in großen Mengen zu dekorativen Zwecken. Diese mußten ihm besonders willkommen sein, da ja ursprünglich das „—ed"-Suffix zur Uebersetzung der griechisch-lateinischen Epitheta ornantia benutzt wurde. Ten. bevorzugt dabei wenig gebrauchte und darum umso mehr hervorstechende Adjektiv-Komposita. Nur einige Beispiele: "the airy footed children of the Storm" (S. 1), "the sober, drowsy, stealthy-footed night" (S. 45),

"soft tongued whisperings." (S. 18).[1]) Es würde zu weit führen, wollte man hier mit einer Fülle von Belegen aufwarten. Jedenfalls zeigen die angeführten Beispiele, wie charakteristisch für Ten. schon in seiner frühesten Zeit das Spielen mit schönen Worten ist, und wie wichtig es ihm ist, jeden dieser kleinen Wortedelsteine an deutlich sichtbarer Stelle unterzubringen. Derselben Neigung entspringen romanische Wortschlangen wie "an unexperienced immaturity" (S. 7), "inconceivable velocity" (S. 39), "shadowed immaterialities" (S. 62). Ein ähnliches Spiel treibt er auch mit Vergleichen, wenn er sie, wie das häufig geschieht, filmartig aufeinander folgen läßt: "chaste and pure as stainless snow . . . or like the virgin lily" (S. 4) u. a. a. O. Dieses ästhetisierende Tändeln mit schönen Worten weist direkt auf die unmittelbar folgenden Dichtungen Ten.'s hin, besonders auf die "P. b. T. B." und die "Poems Chiefly Lyrical".

Bezeichnenderweise zeigt sich aber in "D. a. L." neben diesem Hinweis auf den späteren Wortwähler und Aestheten Ten. auch eine durchaus entgegengesetzte Seite seines Wesens, die dann für die Zukunft fast ganz zurücktritt. Das ist ein derbes, vor Rohheiten nicht zurückschreckendes Naturburschentum. Stellenweise atmet das Fragment einen erdfrischen Naturalismus, von dem wir uns auch in den späteren Dichtungen manchmal etwas mehr wünschen möchten. Allzuviel wagt Ten. in bezug auf das Fluchen. Die schriftliche Fixierung so schwerer Flüche wie "'Sdeath" (S. 32), "'Sblood" (S. 23) will immerhin für einen Fünfzehnjährigen allerhand heißen. Man muß sich dabei vorstellen, daß "'Sblood" (God's blood) im puritanischen England als Gotteslästerung galt. Wenn er diese Flüche wirklich aus der literarischen Tradition bezogen hatte, so bedeutet es doch schon eine große Unverfrorenheit, sie in einem literarischen Werk unterzubringen. Einen ganz naturalistischen Vergleich bringt er S. 31:

> "And various as the motley colour'd slime,
> Which floats upon the standing pool, wherein
> Do breed all kinds of reptiles — creeping things,
> Vile jellies and white spawn and loathsome newts."

Da ist von ästhetischer Feinfühligkeit nichts zu merken. Recht drastisch ist auch folgender Vergleich:

> "His years are countless as the dusty race
> That people an old Cheese and flourish only
> In the unsoundest parts on't." (S. 12.)

Noch besser kommt es auf S. 20:

> ". . . e'en though they thronged about me,
> As thick as Beelzebub on Beelzebub,
> Alias as thick as horseflies on horsedung".

[1]) Man vergleiche auch die größeren Zitate.

Hier vergleicht sich Devil mit Pferdedünger. Diese Sprache läßt an naturalistischer Derbheit nichts mehr zu wünschen übrig. Welche von den einzelnen Personen des Dramas solche Ausdrücke im Munde führt, und wie weit damit eine Charakterisierung des Sprechenden bewirkt werden soll, ist hier unwichtig. Es kommt ja darauf an, was Ten. seinem poetischen Vokabular einverleibt, und was nicht. Zum Teil wird solche Robustheit dadurch erklärt werden können, daß sie für die Altersstufe, in der Ten. sich befindet, charakteristisch ist. Solche halbwüchsigen Burschen pflegen den Mund stets recht voll zu nehmen. Andererseits fand sich dieser Naturalismus im elisabethanischen Drama durchaus vor. Immerhin ist es beachtenswert, daß Ten., der seine Sprache später immer mehr ästhetisch zu verfeinern suchte, hier noch in solchen unmißverständlichen Naturlauten redet.

Im Grunde genommen gehört dieses naturalistische Gebaren eng zusammen mit einer anderen Tendenz, die uns in "D. a. L." auf Schritt und Tritt entgegentritt. Das ist die Sucht nach einer effektvollen Sprache: Ausdruck um jeden Preis! Da wird mit allen erdenklichen Mitteln gearbeitet, um der Sprache den Charakter des Ungewöhnlichen, Neuen, Interessanten, Einmaligen zu geben. Dabei wird sie natürlich oft bombastisch und überladen. Es wird in grellen Farben gemalt, es wird alles dick aufgetragen. Jugendliche Uebertreibung herrscht vor. Nichts im Maß, alles im Uebermaß! Hierher gehören z. B. so ungebräuchliche Verbalbildungen wie "ungarter" (S. 2), "unchair" (S. 2), "ungird" (S. 3), "unsex" (S. 52), "uncloak" (S. 29), "uncork" (S. 55) usw. Es ist die Neigung zum Gespreizten, Absonderlichen, die sich in ihrer häufigen Verwendung kundtut. Ebenso übertrieben ist "its topmost windiest branch" (S. 60), das zudem noch einen ausgefallenen Superlativ enthält Auf S. 31 packt Ten. eine Fülle der seltensten Worte und Wortbildungen in zwei Verse zusammen. Vom Apotheker heißt es dort, er sei:

> "Lean, lanthorn-jaw'd, splay handed, pasty fac'd,
> Hard favour'd and loose-jointed, ill proportion'd,"

Hier soll durch diesen Bombast komische Wirkung erzielt werden. Es wäre noch auf Archaismen, Fremdwörter usw. einzugehen, was aber bei Gelegenheit der Untersuchung der literarischen Abhängigkeit geschehen soll, da Ten. diese Sprachmittel in erster Linie dazu benutzt, seinem Werk Renaissance-Kolorit zu geben.

Wir stellten oben fest, daß Ten. einen starken Hang zum Seltsamen und Uebertriebenen hat. Es ist nun interessant zu bemerken, daß sich die Erklärung dafür aus einer ganz bestimmten Lebenshaltung ergibt. Ich gebe zunächst eine Reihe von Beispielen, die uns zeigen sollen, worum es sich handelt: "the huge earth" (S. 2), "the lurid sky" (S. 1), "the desolate abyss" (S. 1), "the unconfined

space" (S. 3), "the rocking winds" (S. 4), "the rebellowing thunder" (S. 1), "the clouded waste" (S. 6), "all the boundless depth of fires" (S. 21), "yon mighty and illimitable sky" (S. 23), „the solitary earth" (S. 23), "the eternal boundless Heavens" (S. 28), "bottomless Hades" (S. 34), "the Anarchy of the impetuous blast" (S. 61), "the black storm" (S. 61), "a vitreous wall of waves" (S. 63) u. a. (Auch hier ist die Einwirkung des Pseudoklassizismus deutlich.) Der hier vorwaltende Ausdruckswille ist unverkennbar. Die Unendlichkeit, das Wilde, Unruhige, Unheimliche, das Wüste, Grelle, das Dunkle, Geisterhafte, die rasende Bewegung, das Zucken der Blitze, der jähe Wechsel von Licht und Finsternis, Sturm und Donner, strahlender Glanz und dunkler Abgrund, Hölle und Toben der Elemente und noch einmal: das Grenzenlose: das sind die Vorstellungen, die die Phantasie des jungen Dichters befruchten. Er begeistert sich an allem, was aufgewühlt ist. Nicht, wie die Natur in ihrem friedlichen Zustand aussieht, interessiert ihn. Nein, der Ausnahmezustand, die Spannung, das, was den Menschen beim Anblick der Natur erschüttert, was ihn das Wirken ungeheurer, ihm unendlich fernstehender Gewalten und Mächte ahnen läßt, was dem Menschen das Blut zum Herzen jagt, was ihn in die Wallungen der Natur mit hineinreißt, das stellt Ten. dar, das ist die ihm gewordene Offenbarung der Natur. Ten.'s Naturerlebnis zeigt hier durchaus heroischen Charakter. Das Erhabene bildet den Hauptanreiz für seine Phantasie. Dieselbe Sucht zur Grenzenlosigkeit zeigen die mit Abstrakten verbundenen Adjektive: "the dark reverse" (S. 7), "bootless grievances" (S. 11), "the irresistible and lawless might" (S. 61), "wild unevenness" (S. 35), "dismal solitude" (S. 23) usw. Diese ganze Art der Darstellung ist deutlicher Ausdruck einer romanesken Lebenshaltung. Nun sind zwar alle jugendlichen Menschen während ihrer Entwicklungsjahre mehr oder weniger romanesk (andere sagen "barock" und meinen dasselbe), aber hier bei Ten. tritt dieser Zug doch in einer Stärke auf, die uns erstaunen läßt. Gerade in dieser Beziehung spielt der Einfluß Byron's eine große Rolle. Allerdings dominiert dieser Einfluß erst später, wenn auch in "D. a. L." schon deutliche Spuren vorhanden sind.

Eine sichtbare Bestätigung des romanesken Lebensgefühls findet sich auch in vielen Vergleichen und Metaphern. Deutschbein sagt: (Neuenglische Stilistik, S.S. 1931, § 21, 3 Anm.[1]). "Vergleich und Metapher, soweit sie nicht bloß ornamentativen oder dekorativen Charakter haben, verraten das Innerste des Menschen; sie zeigen, womit sich der Mensch in der Praxis beschäftigt, womit er sich in seinen Gedanken beschäftigt, wo am liebsten seine Phantasie weilt." Wenn nun Ten. seine Vergleichs-

[1]) Vgl. Deutschbein „Neuenglische Stilistik" Leipzig 1932 § 60. 2.

bilder aus absolut fernliegenden Gebieten heranzieht, wenn er ferner in dem Vergleich die heterogensten Elemente unbedenklich nebeneinanderstellt, und wenn er die Gegensätzlichkeit bis aufs höchste steigert, so erkennen wir darin deutlich den romanesken Typus. Einige Beispiele mögen das belegen: "Thou art as motionless as Lot's wife" (S. 29), "crusted over with age as thick as ice upon a standing pool" (S. 12). S. 9 wird gesagt, daß das ägyptische Labyrinth verglichen mit den "searchless windings of a woman's mind" wäre: "like a lightsome feather when put in balance with a ton of lead", ferner "chaste and pure as stainless snow, brush'd by the windy wing of eagle on the stormy mountain-top . . ." (S. 4); der Vergleich mit dem Schnee muß noch überboten werden dadurch, daß der Schnee auf umstürmter Bergspitze liegt, und zwar so hoch — und damit allem Unreinen so fern — daß ihn der Flügel des darüber hinfliegenden Adlers berührt. Um eine wahllose Kombination der Fancy, die die heterogensten Elemente miteinander in Verbindung bringt, handelt es sich in folgender Vergleichsreihe (S. 15):

"Now by my Devilship 'tis wondrous plain,
Plain as the polish of a marble floor,
Plain as the surface of a bowling green,
Plain as the nose upon a Negro's face,
That husbands are the veriest dolts in nature."

Das ist schließlich nicht mehr "plain", wenn ein Spielrasen, ein Marmorboden und eine Negernase in einem Atemzuge genannt werden. Je weiter er die Vergleiche herholte, je unnatürlicher und unwirklicher sie waren, um so mehr Freude scheint Ten. an ihnen gehabt zu haben. Bei den Metaphern ist es nicht viel anders. Nur einige Beispiele: „this lone ephemeris of one small hour" (S. 23), "this poor thing of melancholy clay" (S. 23): das ist für Devil der Mensch. Oder die Blitze als: "the red heralds o' th' heavy footed thunder glanc'd beside me" (S. 63) usw. Ich brauche dem nichts mehr hinzuzufügen, da an dem Vorhandensein der aufgezeigten Tendenzen kein Zweifel sein kann. Was sich ergab, steht in engem Zusammenhang mit dem, was auf S. 52 zu sagen war.

Wir haben im vorigen Abschnitt an Hand der Sprache ein Bild von Ten.'s Naturanschauung, von der Art seiner Phantasie, seines Fühlens und Denkens bekommen. Dazu gehört noch seine Stellung zu den Werten des Lebens. Auch hier stützt ein deutlich in Erscheinung tretender Zug der sprachlichen Gestaltung die Ergebnisse der ideenmäßigen Untersuchung. Wenn es dort hieß (S. 49), daß seine Stellung zur Erfahrung, ja zum Leben und den Lebensmächten überhaupt wesentlich negativ bestimmt sei, so beweisen das auf sprachlichem Gebiet die zahlreichen Personifikationen der den Menschen beschränkenden und ihm feindlich

gegenüberstehenden Lebensmächte. Denn man kann an dem, was ein Dichter personifiziert, und an der Art, wie er personifiziert, seine Stellung zu der Wertwelt erkennen. "Distrust" (S. 6) ist "the firstborn of Experience". Von ihr heißt es (S. 6 f):

> "And ye may know her by her stealthy shuffle
> And the keen gray twinkle of her deep-sunk eye
> And the rejectings of her anxious front
> To gaze at her own shadow."

Ferner spielen eine Rolle die personifizierten "Anxiety" (S. 6), "Experience" (S. 6), "Fear" (S. 66), "Crime" (S. 65), "Temptation" (S. 65: We follow thro' a night of crime and care the voice of soft Tempetation. . .). Das Schicksal ist "brazen-handed, fix'd Fatality" (S. 61), der unerbittliche Dämon mit der bronzenen Faust, gegen den alles Sträuben und Sich-Wehren vergebens ist. Diese Beispiele mögen genügen. Sie zeigen deutlich genug, in welcher Richtung sich das weltanschauliche Denken Ten.'s bewegt. Was sich hier ergab, steht im Einklang mit dem romanesken Lebensgefühl, von dem oben die Rede war. Das Wesen des romanesken Menschen, der das Gefühl des unendlichen Abstandes zwischen sich und den Schicksalsmächten hat, bedingt eine pessimistische Haltung gegenüber diesen Gewalten, denen er sich als willenloser Spielball ausgeliefert sieht (s. Deutschbein, S. S. 1929, Victorianische Literatur, §§ 5—12 „Das Romaneske").

Nachdem wir die Sprachgestaltung des jungen Tennyson in einigen besonders charakteristischen Zügen betrachtet haben, gilt es jetzt, den Gesamteindruck dieser Sprache kurz zusammenzufassen. Es ergibt sich dabei, daß dem jungen Dichter ein starker Drang nach Anschaulichkeit innewohnt. Er ist bemüht, die Sprache mit allen ihren Ausdrucksmitteln in seine Gewalt zu bekommen. Seine Metaphorik zeigt trotz aller Unreife den Willen, neutrale Geistigkeit in dichterische Leiblichkeit umzubilden, tote Dinge zu verlebendigen. Auf die sprachliche Gestaltung hin betrachtet wirkt "D. a. L." auf uns wie eine Musterkarte. In bunter Fülle breitet Ten. den ganzen Sprachbereich seiner fünfzehn Jahre vor uns aus. Nichts ist ihm zu trivial, nichts zu fernliegend. Er sucht extreme Farben, setzt seine Worte in verschwenderischer Fülle. Wollten wir ohne weiteres Josef Pontens Maßstab anlegen, der in seinem Beitrag zu „Meister des Stils" (Ed. Schneider. Lpzg. Bln. 1923) sagt: "Nichts stumpft mehr ab als Uebertreiben", so wären wir mit der Sprache des jungen Ten. schnell fertig. Aber unsere Aufgabe ist es, dieser Sprache als einer typisch jugendlichen Sprache gerecht zu werden, in der Hauptsache aber auch, durch sie hindurch den Menschen zu erkennen. So viel Möglichkeiten sie noch offen läßt in bezug auf die Richtung, welche sie nehmen kann, eins ist unverkennbar: daß sie nicht die Sprache eines Dramatikers ist. Sie haftet am Aeußeren der Dinge, gibt uns Moment-

aufnahmen, Einzelbeobachtungen in reicher Fülle, malt Situationen aus; sie wird sich selbst zum Spiel, aber es fehlt ihr doch der starke durchgehende Impuls, der das Wesen der dramatischen Sprache ausmacht und ihr das vorwärtstreibende Element gibt. Sie ist, um ein Bild zu gebrauchen, wie ein bunter Mosaikboden, während die dramatische Sprache einen einheitlichen Grundton hat. So, wie sie vor uns liegt, ist es für uns schwer, zu ihr ein Verhältnis zu gewinnen. Die schönen Worte, auch wo sie stark emotionalen und ethisch-wertenden Charakter haben, lassen uns doch eigentlich kalt. Wie kommt das? Es fehlt noch das Mitschwingen der Dichterseele, es fehlt die Lebenserfahrung, die das Wort vom Erlebnis aus füllt, ihm Klang und innere Wärme verleiht. Das fällt uns bei diesem Jugendwerk in besonders hohem Maße auf, weil der Erlebnisbereich Ten.'s gegenüber seinem ungewöhnlich großen Sprachbereich noch sehr gering ist, d. h.: wir finden sprachlichen Reichtum bei relativer Erlebnisarmut. Ten. gehört nicht zu jenen Dichtern, die an Worten für ihr Erleben suchen müssen, die ihr Leben hindurch den Kampf mit dem Ausdruck ihrer Empfindungen zu kämpfen haben; auch nicht zu jenen, bei denen Erlebnis und Erlebnisausdruck (= Sprache) sich organisch entwickeln. Ten. verfügte früh über eine reiche sprachliche Gestaltung, die er aber erst langsam mit Gehalt zu füllen lernte.

### 7. Kapitel: Literarischer Einfluß.

Die wirre Buntheit der Ten.'schen Sprache wird uns in ihren Ursachen klar, wenn wir nun versuchen, ihre Bedingtheit durch die literarische Tradition herauszustellen Dabei wird es sich in erster Linie darum handeln müssen, die großen, dominierenden Einflüsse deutlich werden zu lassen. Zunächst aber soll einmal gezeigt werden, welche Fülle von rein wörtlichen Reminiszenzen an die verschiedensten Werke der verschiedensten Autoren sich in "D. a. L." findet. Daran läßt sich einerseits ersehen, wie außerordentlich groß die Belesenheit des jungen Ten. war, und zum anderen, wie stark die Tendenz bei ihm vorherrschte, sich möglichst viel Sprachelemente zu assimilieren und so seinen Sprach- und Wissensbereich dauernd zu vergrößern. Dieser Zug ist für seine ganze dichterische Entwicklung bedeutsam gewesen. Nur mit dem Unterschied, daß es ihm später immer besser gelang, fremden Elementen, die er aufnahm, wirklich das Gepräge seiner eigenen Persönlichkeit zu geben. Das kann in "D. a. L." natürlich noch nicht der Fall sein. Hier ist Ten. in erster Linie noch der Sammler von Worten und Ausdrücken. Daß er dabei das Seltene bevorzugt, wurde schon erwähnt.

Für uns ist es nun besonders wichtig, gerade diesen Dingen nachzugehen, die der in seinem Elternhaus und in der Schule

„gesprochenen" Sprache irgendwie fernlagen. Ein wörtlicher Anklang an Lucrez wird schon von Andrew Lang erwähnt ("Alfred Tennyson"). Lucr. "De Rerum Natura" B. I, v. 6 f.

"Tibi suavis *daedala tellus* summittit flores"

Ten. "all the *varied Earth*" (S. 32). Bei Samuel Butler (Hudibras II,395) findet sich "Oh that I could find *by necromantic art* How far the dest'nies take my part"; Young (Night Thoughts VIII) "With all the *necromantics of their art*". Ten. hat "*my necromantic arts* could never teach me this" (S. 8). Die Anlehnung an einen der beiden Vorgänger ist wahrscheinlich. Man kann auch eine Beziehung annehmen, wenn es bei Barton Booth in einem Gedicht heißt: "True as the needle to the pole" und bei Ten. "Faithful as the compass to the pole". Der Ausdruck "Sensitive Plant" in "He shrunk in all his sinews like a sensitive plant" (S. 5) dürfte wohl auf Shelley's Gedicht "The Sensitive Plant" zurückgehen. In dem Gedicht von Cowper "The Yearly Distress" or "Tithing Time" findet sich die Strophe, Z. 41 ff.:

"The punch goes round, and they are dull,
And lumpish still as ever;
Like *barrels* with their *bellies* full,
They only weigh the heavier."

Sollte hier nicht der Ursprung sein von Ten.'s *"barrel-bellied"* (S. 44)? Oder kommt Shakespeare noch als Anreger hinzu, wenn sich bei ihm findet *"great belly'd"* (Meas. II,1,102). In Milton's "Comus" V. 18 begegnet "but to my task"; bei Ten. findet sich genau dieselbe Phrase auf S. 2. In Milton's "P. L." III,482 lesen wir "that crystalline sphere", bei Ten. "yon chrystalline vault". Und "P. L." IV 138 "insuperable height" gegen Ten. "insuperable altitude" (S. 24); in Byron's "Corsair" findet sich "by many a *lawless deed*" (III, u. VIII); Ten. hat auf S. 30 fast ebenso "thou spurrest thy desire to *lawless deeds*". Auf Milton weist auch die silbische Zählung des "—ed", die sich bei Ten. häufig findet. Für eine ganze Reihe solcher einzelnen Wörter oder Wortgruppen liegt die Abhängigkeit von Shakespeare nahe: "Tempest" I,1,4 "or we run ourselves aground", Ten.: "it seems I've run aground" (S. 40). Das sonst als Schimpfwort seltene "wasp" (Ten. "O vile wasp" S 46) stammt auch wohl von Shakespeare, wo es sich in dieser Verwendung in "Tam." findet: II, 1, 210 "Come, come you Wasp". Weiter nenne ich noch (zunächst ganz abgesehen von motivischen oder stofflichen Entlehnungen).

Shakesp.: "ungird thy strangeness, and tell me" ("Tw. Night" IV,1,16.)
Ten.: "Shall I ungird Orion's strength" (S. 5)

Oder Shakesp. hat "wall-eyed wrath" ("King John", IV,3,49)

Ten.: "wall-eyed monster" (S. 33)
Shakesp.: "pale fac'd fear" ("II Henr. VI", III, 335)
Ten.: "pale fac'd Ague" (S. 32)

Die Neubildung Shakespeare's "unsex" ("Macb." I,5,42) findet sich ebenfalls bei Ten. (S. 25.)

Ferner hat Shakesp. "the *strong necessity* of time" (Ant. & K. I,3,42)
dagegen Ten.: "I am called hence by *strong necessity* (S. 8)
oder: Shakesp. "accumulation of renown" ("Ant. & K." II,119)
Ten.: "accumulation of anxieties" (S. 10)

Ebenso wahrscheinlich ist die Anlehnung an Shakesp.:

"What *vile part* of this *anatomy*" ("Romeo" III,3,116)
in Ten.'s "how do'st prate, thou *vile anatomy*" (S. 34)
oder auch Shakesp. "to sit and draw his arched brows" (All's w. I,1,105)
und Ten.: "curl'd lip and arched brows" (S 44)

Man könnte diese Beispiele beliebig häufen. Wenn die Uebernahme solcher Ausdrücke auch nicht immer nachgewiesen werden kann, so ist sie doch in den meisten Fällen höchst wahrscheinlich. Aber mit diesen wörtlichen Anklängen ist der Einfluß Shakespeare's nicht erschöpft. Ich sagte schon, daß Ten. versucht, seinem Werk Renaissancekolorit zu geben. Das tut er durch Uebernahme der Sprachform jener Zeit, die sich ihm vor allen Dingen darbot in der "Authorised Version" der Bibel, in Shakespeare's, Marlowe's, Ben Jonson's und Milton's Werken. Da sind es zunächst archaische Verbformen, die uns auffallen. So z. B. die Endungen "-th" oder "-eth" in der dritten Person Singular Präsens. Für die zweite Singular Präsens wird die alte Endung "-st" ("-est") häufig gebraucht. Zu den Archaismen gehören auch Ausdrücke wie "quoth'a" (S. 14), das sich bei Shakespeare sehr häufig findet, "methinks" (S. 20), "hie thee hence" (S. 29), "enow" (S. 11 u. 31) für "enough", "olden" (S. 32) für "old" usw. Typisch Shakespearisch sind "Marry" (Ten. S. 32) und "Sirrah" (Ten. S. 33 und 35). Archaisch ist die Versicherungsformel "Certes" (S. 57); dann die Pronomina "thou, thee, yon, ye", die Konjunktion "an" u. a. Die alte Superlativform:
"the goodliest tree in Christendom" (S. 49) entspricht Milton's "A circling row of goodliest trees", ("P. L." IV, 164). Hierher ist ferner zu rechnen der Gebrauch des Personalpronomens als Reflexivpronomen in folgenden Fällen: "I remember me" (S. 5), "I do not fear me" (S. 5), "I do confess me" (S. 5), denen ich ein Beispiel aus Shakespeare gegenüberstelle: ("Temp." V. 1, 282) "I have been in such a pickle since I saw you last that, I fear me, well . . . . ." (Anm. Vgl. dazu Deutschbein, Syst. § 39). Dem frühneuenglischen Gebrauch von "to do" entsprechen auch eine Reihe von Formen bei Ten. Die Umschreibung findet sich oft im positiven Aussagesatz, wobei sie meist intensiven Charakter hat. Andererseits fehlt sie häufig im Fragesatz. Von Marlowe und Ben Jonson mehr als von Shakespeare mochte Ten. die Neigung haben, an möglichst vielen Stellen lateinische Floskeln einzustreuen. Hier wird be-

sonders Marlowe's "Faustus" seine Wirkung getan haben. Es seien genannt aus "D. a. L." "Apage Sathanas iniquissime" (S. 5), "Quod erat demonstrandum" (S. 55), "punctum saliens" (S. 18), "probatum est" (S. 28) u. a.

Für die Dämonologie ist Ten. in erster Linie Milton verpflichtet. Dort finden sich fast alle Namen, deren Ten. sich zur Bezeichnung der teuflichen Mächte bedient, und auch die zugehörigen Vorstellungen. Milton, "P. L." II, 56 läßt die Herkunft von Pandemonium erkennen (the high capital of Satan and his peers). Milton, "P. L." IV, 168

"Better pleased than Asmodeus with the fishy fume"

Auch Ten. spielt auf die Tobias Geschichte an: (S. 46/47) "Said I, Asmodeus? 'faith, he was a craven and a ninny and scar'd with the fume of fish-liver, which I do . . ." (Der Teufel Asmodeus wird von Tobias durch den Geruch von Fisch-Leber vertrieben). Abaddon (Ten. S. 46) findet sich bei Milton, "P. R." IV, 264. Bei Milton, vielleicht auch bei Dante, hatte Ten. Gelegenheit, die ganze Dämonologie im Zusammenhang zu studieren. An Milton erinnert es unmittelbar, wenn es bei Ten. heißt vom Teufel (S. 25):

"I have lost much of original beauty since my fall."
Milt.: "Though I have lost much lustre of my native brightness"
"P. R" I, 378

Aber es ist nicht allein Milton, der auf die Darstellung der Geisterwelt in "D. a. L." von Einfluß war. In Marlowe's "Faustus" sagt der Magier von Mephisto: (Sz. 3, 30).

"How pliant is this Mephistophilis,
Full of obedience and humility!
Such is the force *of magic, and my spells:*"

Das stimmt inhaltlich sehr gut zu der Stellung des Dev. in "D. a. L.", wozu noch der fast wörtliche Anklang der letzten Zeile kommt: "Speak and beware *the magic of my spells*" (Ten., S. 60). Bei Marlowe fragt Mephisto:

"Now, Faustus, what wouldst thou have me do?" Sz. 3, 36.

Devil fragt den Magus (S. 2).

"What wilt thou have me do for thee?"

Bei Marlowe ist es auch, wo innerhalb der fünften Szene Mephisto mit einem *als Frau verkleideten Teufel* auftritt. Hier muß auch die Hexenszene in "Macbeth" (III, 5) herangezogen werden, in der Hecate auftritt. Bei Ten. ist sie:

"triform Hecate"

bei Shakesp. "the triple Hecate", so bezeichnet in "Mids" V, 1, 391.

Zeitgenössische Teufelsgedichte waren für Ten. Byron's "The Devil's Drive", in dem der Devil eine Reise unternimmt und auf Erden alles recht günstig für sich findet; dann Coleridge's "The Devil's Thoughts", das denselben Grundgedanken hat. Es erinnert

schon etwas an "D. a. L.", wenn darin ein lawyer und ein Apotheker erwähnt werden. Schließlich ließe sich noch erwähnen "A True Ballad of St. Antidius, the Pope, and the Devil" von Southey Vielleicht könnte man eine Anlehnung Ten.'s an Strophe 41 "My infernal majesty" sehen, wenn er schreibt "his Satanic majesty" (S. 5). Mit Sicherheit anzunehmen ist wohl auch der Zusammenhang zwischen Pope's "Thebais" 520:

"When clouds conceal Bootes golden wain"
Ten.: "Or that dim star which in Bootes' wain" (S. 4).

Wir hatten Gelegenheit festzustellen, daß in bezug auf mythologische Vorstellungen Milton's Einfluß dominiert. Ten. hat auch Milton's stofflich verwandten "Comus" gekannt, wie sich später noch zeigen wird.

Auf dem Gebiet der Naturdarstellung geht die Hauptbeeinflussung von Thomson aus. Wenn wir rückblickend auf das, was bereits über Ten.'s Stellung zur Natur gesagt wurde, lesen, was Sefton Delmer ("History of English Literature", S. 130) gegen den Thomson'schen Stil einzuwenden hat, so müssen wir feststellen, daß sich diese Vorwürfe fast ohne weiteres auf Ten.'s Stil in "D. a. L." übertragen lassen. Schon die Tatsache dieser Uebereinstimmung würde genügen, einen bedeutenden Einfluß Thomson's darzutun; es muß aber des näheren aufgezeigt werden, wie sich dieser Einfluß in "D. a. L." geltend macht. Ich sagte schon, daß er vor allem auf dem Gebiet der Naturschilderung vorherrscht. Thomson hat "Seas". Spring 313, den Vers:

"Wide *dash'd* the *waves* in *undulation* vast;"

Ten. führt das weiter aus (S. 62): "Each hoar *wave*
With crisped *undulation* arching rose,
Thence falling in white ridge with sinuou's slope
*Dash'd* headlong to the shore . . . ."

Ten. schildert minutiöser, aber die Gesamtschau des Vorgangs ist doch wohl dieselbe. Thomson bringt "Seas".

Summer 115: "Along the bright ecliptic"
Ten. "The bright length of the Ecliptic" (S. 4).
Neben Thomson's "the boundless sky" (Summer, 181) steht
Ten.'s "the eternal boundless Heavens" (S. 28)
Bei Thomson heißt es: Autumn, 168 ff.:
"Wild as the winds across the howling waste
Of mighty waters: Now th' inflated wave
Straining they scale, and now impetuous shoot
Into the *secret chambers of the deep.*"

Ganz abgesehen davon, daß diese Schilderung schon ganz allgemein an ähnliche Darstellungen bei Ten. erinnert, findet sich bei diesem ebenfalls die Vorstellung von den "chambers of the deep", und zwar auf S. 4:

"I'd bring thee gems from out
The stilly *chambers of the mighty deep*".

Von der Sonne sagt Thomson, Summer, S. 87.

"He looks in boundless majesty abroad."

Ich erinnere an den auf S. 62 besprochenen häufigen Gebrauch dieses und ähnlicher Adjektiva. Es zeigt sich hier zugleich, daß es vor allem der romaneske Zug ist, der Ten. zu solchen Entlehnungen treibt. Für Thomson allerdings sind diese Ausdrücke zum großen Teil Clichés. Sein "desolate abyss" (Summer 336) findet sich wörtlich so bei Ten. Vgl. auch

Thoms. Spring 32: "Unconfined unbinding earth"
Ten. "The unconfined space" (S. 3).

Bei Thomson sowohl wie bei Ten. finden sich "gloomy dewy, balmy, waste, fast, illimitable" usw. Wie maßlos übertreibend auch Thomson sein kann, mag der eine Vers zeigen, Summer 652: "a boundless deep immensity of shade". Bei der umfassenden Belesenheit Ten.'s hat er natürlich auch hier von anderen Dichtern übernommen. Sehr deutlich wird Milton's Einfluß. Bei ihm sowohl wie bei Thomson fand Ten. Nahrung für seine dekorative Tendenz. Beide haben häufig Zusammensetzungen ausgesprochen romanesken Charakters. Ich gebe auch von Milton einige Beispiele.

"P. L." I, 187: "The vast and boundless Deep"
Ten. „The measureless deep" (S. 2).

Ferner ohne direkte Parallelen: bei Milton:
"the vast abrupt", ("P. L." II, 409), oder "the unconfined Deep" "P. L." II, 772. Neben Milton's "*the void immense*" "P. L." II, 773 steht Ten.'s "*the dark immense* (S. 1)". Solcher Beispiele ließen sich noch viele finden. Wenn auch nicht für alle Parallelen unmittelbare Uebernahme behauptet werden kann, so ist doch eine weitgehende Beeinflussung der sprachlichen Gestaltung Ten.'s durch Milton unverkennbar. Dekorative Adjektiva wie "charmed, chrystalline, honeyed und amorous", die durch Milton erst in den spezifisch poetischen Sprachgebrauch eingegliedert wurden, finden sich der Reihe nach in "D. a. L." wieder.

Auch Pope's Einfluß auf Ten.'s Naturdarstellung, dessen "Ilias-" und "Odyssee-Uebersetzung" Ten. besonders intensiv studiert hatte, darf nicht unterschätzt werden. Ich gebe nun einige Beispiele aus Pope, deren Verwandtschaft mit der Darstellungsart Ten.'s ohne weiteres erkennbar ist. "Iliad" B. II, S. 27 [1])

"So roll the billows to the Italian shore,
From east and north, when winds begin to roar
Burst their dark mansions in the clouds and sweep
The whitening surface of the ruffled deep"

[1]) (Pope, "Homer's Iliad", The World's Classics.)

B. II, S. 34: Loud as the surges when the tempest blows,
That dash'd on broken rocks tumultuous roar,
And foam and thunder on the stony shore"

Und schließlich noch einige Beispiele aus einem Orginalwerk Pope's, "The Rape of the Lock" Canto II, V. 79 ff.:

"Some guide the course of wand'ring orbs on high
Or roll the planets through *the boundless sky*
Some less refined, beneath the moon's pale light
Pursue the stars that shoot *athwarth the night*".

Canto V, 49 ff.:

"Jove's thunder roars, heav'n trembles all around
Blue Neptune storms, the bellowing deep resound:
Earth shakes her podding tow'rs, the ground gives way
And the pale ghosts start at the flash of day".

Hier zeigt sich auch bei Pope das romaneske Element und die gerade für „The Rape of the Lock" besonders charakteristische Belebung der Natur mit Geistern.

Auch Young bringt Naturbilder, die unmittelbar auf Ten. eingewirkt zu haben scheinen. Man vgl. etwa "Night Thoughts" IX, V. 484/85:

". . . . . a stagnate *mass*
*Of vapours* breeds a pestilential air;"
"The black storm
From out whose *mass of* volum'd *vapours* sprang . ." (S. 61)

Auch in bezug auf die Personifikationen ist Ten. durchaus nicht unabhängig von der Tradition. Sie waren bei Sh. in großer Zahl vorhanden, ebenso bei Milton; Bunyan weist in dem Einleitungsgedicht zu "Pilgrim's Progress" darauf hin, wie wichtig für ihn die "metaphors" seien und personifiziert alle Tugenden, alle Laster und alle Seelenstimmungen. Thomson wendet die Personifikation hauptsächlich bei Naturmächten, Jahreszeiten usw. an. Young, für dessen "Night Thoughs" die Verachtung des diesseitigen Lebens charakteristisch ist, personifiziert mit Vorliebe die feindlichen Elemente des Lebens, worin ihm Byron gelegentlich folgt. Nahe verwandt mit Ten.'s Personifikationen erscheinen die Milton's in folgenden Fällen:

"P. L." II, 961 . . . "With him enthroned sat *sable*-vested *Night*
"P. L." II, 1036: "Shoots far into the *bosom* of dim Night
A glimmering dawn."

Ten. fast zusammen:

"Grey dawn hath crept
Into the *sable bosom of the night*." (S. 68)

Young's Personifikationen führen uns unmittelbar zur Frage nach der Stellung zum Leben. "Night Thoughts" 9. N. v. 8 ff.:

'Thus I long travelled in the ways of men,
And dancing, with the rest, the giddy maze,
Where *Disappointment* smiles at Hope's career;
Warn'd by the languor of Life's ev'ning ray, . . ."

Ten. ". . . . . thou bane of Hope,
Which like the float o'th' fisher's rod buoys up
The sinking line and by its fluctuations
Shows when the pang of *Disappointment* gnaws
Beneath it . . . . ." (S. 12).

Hier liegt allerdings bei Ten. keine eigentliche Personifikation mehr vor. Dasselbe gilt vom folgenden Beispiel, wo aber die motivische Anlehnung ganz deutlich und die Lebensschau in beiden Parallelen dieselbe ist:

Young, I. N. v. 393 ff.: "*Procrastination* is the thief of time
Year, after year it steals, till all are fled,
And to the mercies of a moment leaves
The vast concernes of an eternal scene."

Ten. "*Procrastination*, like the wayward tide,
With imperceptible and secret course
Gains hourly on us till that we are left
No landing place whereon to set our feet." (S. 3).

In der Anschauung vom Leben scheint auch Pope stark auf Ten. eingewirkt zu haben. Bei ihm findet sich die oft zynische Verächtlichmachung des Lebens und seiner Werte, die uns auch in "D. a. L" häufig, wenn auch nicht so zynisch wie bei Pope, entgegentrat. In "The Rape of the Lock" Canto III, lauten die Verse 101/102:

"Oh thoughtless mortals! ever blind to fate,
Too soon rejected and to soon elate . . ."

Man vergleiche damit Magus' und Devil's Anschauung vom Leben, wie sie in ihren Monologen zum Ausdruck kommt. Fast mit Sicherheit kann man eine Entlehnung behaupten, wenn es bei Pope heißt: "Iliad", Buch I, S. 20:

But thou, nor they, shall search the thoughts that roll
Deep in the *close recesses of my soul*"

und bei Ten.:

"Who shall know man, or freely explicate
The many folds of character? or who
Shall bear the lamp of subtle scrutiny
Into the *deep recesses of the heart?*" (S 10).

S. 7. vergleicht Ten. das Leben mit einem gewebten Teppich:

". . . . . that the broider'd side
Of Life's fair tapestry, with its woven groups
Of gloomy imagery, and the inwrought splendour
Of flower and fruitage, . . . . ."

Sollte hier nicht Pope's "Iliad" vorschweben, wo es Buch III, S. 54 heißt:

"Her (Helena) in the palace, at her loom she found
The golden web her own sad story crown'd
The Trojan war she weaves (herself the prize)
And the dire triumphs of her fatal eyes."

Die Entlehnung ist nicht ohne weiteres sicher. Derartige Vorstellungen waren sehr verbreitet[1]).

Von Pope ist Ten. auch in seiner Anschauung von der Frau stark beeinflußt. Soweit ihre Geringschätzung oder zumindest die Bezweiflung ihrer ethischen Qualität in den Uebersetzungen Homers zum Ausdruck kommt, braucht sie ja nicht Pope's eigene Auffassung zu sein. Was Pope über die Frau denkt, zeigt er uns ganz unzweideutig z. B. in "The Rape of the Lock" und vor allem in seinen "Episteln". Er scheut sich nicht, in den "Moral Essays" (II, 216) zu sagen, "every woman is at heart a rake" und Ten. spricht ihm das, wenn auch nicht mit denselben Worten, durch den Mund des Devil nach. In Epistle II "To a Lady of the Character of Women" kommt Pope zu dem Ergebnis, daß die Frauen überhaupt keinen Charakter haben. Dort heißt es:

"Woman and fool are two hard things to hit
For true no-meaning puzzles more than wit".

In dieser Epistel zählt Pope die Fehler aller berühmten Frauen auf. Er geißelt besonders die Genußsucht der Frauen und ihren "taste of follies" (vgl. Ten. S. 20):

"When will the reign of feminine intrigues
Of female politics and folly cease?"

Daß den Frauen die Tränen leicht zur Hand sind, betont Shakespeare im "Tam." I, 1, 125:

"And if the boy have not a *woman's gift*
To rain *a shower of commanded tears*,
An onion will do well for such a shift . . ."

Hier liegt eine direkte Motiventlehnung vor, deren wir auch noch andere festzustellen haben werden. Zuerst sei noch eine Stelle aus Byron's "Corsair" zitiert, die dasselbe Motiv aufweist: XV.

"Oh! too convincing — dangerously dear —
In woman's eye the unanswerable tear!
That *weapon of her weakness* she can wield
To save, subdue — *at once her spear and shield*:
Avoid — virtue ebbs and wisdom errs,
Too fondly gazing on that grief of hers,
What lost a world, and bade a hero fly
The timid tear in Cleopatra's eye . . . ."

Ten. hat deutlich beide Gestaltungen dieses Motivs ineinandergearbeitet und läßt den Devil sagen:

"They (die Tränen) are the coinage of a single wish.
I know that ye can summon them at will.
*They are a woman's weapons, sword and shield.*
. . . . . .

[1]) Mit Sicherheit läßt sich aber behaupten, daß dieses Motiv von Pope oder aus dem Urtext der Ilias unmittelbar auf Ten.'s "Lady of Shalott" übergegangen ist, die auch ihr eigenes Schicksal und das, was sie sieht, in einen Teppich hineinwebt.

What! more! I know *ye can command them,* woman
Even to the precise number, ten or twenty,
As suits occasion —" (S. 17 f.).

Auch noch eine Reihe von anderen Motiven scheint Ten. von Shakespeare übernommen zu haben. In den "Merry W." IV, 2, 56 ruft Falstaff bei der unerwarteten Ankunft Ford's aus: „I'll creep into the chimney," unterläßt es aber. Benedict, aufgefordert: "You mount the chimney" muß diesem Befehl wohl oder übel Folge leisten. In derselben Komödie erzählt Falstaff von sich IV. 5, 117 ff.:

"What tellest thou me of black and blue?
I was beaten myself *into all the colours of the rainbow.*"

Bei Ten. auf S. 317: droht der Devil dem Antonio in dessen Abwesenheit, daß er ihn derart schlagen will, daß:

„There shall be no sound place within thy person;
Thou shalt be *all the colours of the rainbow . .*"

In Shakespeare's "Tempest" I, 2, 274 erfahren wir durch Prospero, was dem Ariel von der Hexe Sycorax geschehen ist:

„. . . . she did confine thee,
By help of her most unmitigable rage,
Into a cloven pine; within which rift
Imprison'd, thou didst painfully remain
A dozen years; . . ."

Dasselbe Motiv, nur breiter ausgeführt, liegt zugrunde, wenn Magus dem Devil droht:

„Or I will rive yon mighty Cedar-Tree
Sheer from its topmost windiest branch unto
The lowest fang o' th' root — between each half
I'll place thy sinful carcase and again
When the cleft stem shall close without a fissure
Thy bunching body shall be quash'd as flat
As spider in a hinge." (S. 60)

Caliban ("Temp." IV, 1, 248) befürchtet: *we shall* loose our time
And *all be turn'd to barnacles, or to apes . . .*"

Bei Ten. sind es nur andere Tiere:
Ant.: *„We shall all be cats or foxes*". (S. 57)

Ferner hat Prospero ein „magic garment". Mag. hat den magischen Gürtel der Hecate. Ich möchte auch annehmen, daß Ten.'s Wortspiel,

Dev. ". . . I warrant ye
I'll prove a 'stalemate' to ye
Amoret: In all conscience
My mate is stale enough" (S. 19)

auf folgende Stelle bei Shakespeare zurückgeht: "Tam." I,1,57 ff.

Kath.: "I pray you, sir, is it your will
To make a stale of me amongst these mates?
Hor.: Mates maid! How mean you that? no mates for you."

Aber nicht nur von Shakespeare hat Ten. solche Motive übernommen. Der Devil spricht von den Verdammten in der Hölle (S. 21) und erwähnt dabei:

"*the damn'd* that writhe upon their *beds of flame*"

Die Vorstellung mochte er bei Milton gefunden haben, der in "P. L." II, 597 sagt:

". . . *all the damned*
. . . feel by turns the bitter change
Of fierce extremes, extremes by change more fierce
From *beds of raging fire* to starve in ice."

In Milton's "Comus" heißt es V. 205 ff.:

"*A thousand fantasies*
Begin to *throng* into my memory,
Of calling shapes, and beckoning shadows dire,
*And airy tongues that syllable men's names*
On sands and shores and desert wildernesses"

Man kann kaum an einer unmittelbaren Entlehnung zweifeln, wenn man bei Ten. liest (der Magier erzählt von seiner stürmischen Fahrt, S. 62):

"The seas divided and *dim Phantasies*
Came *thronging* thickly round me, with hot eyes,
Unutterable things came flitting by me;
Semblance of palpability was in them,
**Albeit the wavering lightnings glitter'd thro'**
**Their shadow'd immaterialities**
Black shapes clung to my boat . . . .
. . . . and overhead the hum
As of infernal Spirits . . . .
*And thrice my name was syllabled i' th' air.*"

Gleichzeitig zeigt aber diese Stelle eine enge Verwandtschaft mit ähnlichen Motiven in Scott's „The Dance of Death", das Ten. sicher gekannt haben wird:

„An indistinct and *phantom band,*
They wheel'd their ring dance hand in hand,
With gestures wild and dread:
The Seer, who watch'd them ride the storm,
**Saw through their faint and shadowy form**
**The lightning's flash more red".**

In beiden Passus ist die Rede von den geisterhaften Gestalten, durch die die zuckenden Blitze hindurchzusehen sind. Wir haben hier wieder die merkwürdige Ineinanderverarbeitung mehrerer Motive, die wir auch bei anderer Gelegenheit feststellten. Man vgl. übrigens noch die hier zitierten Scott'schen Verse mit

dem ersten Monolog des Magiers (S. 52), wo dieser ebenfalls über das Reiten der Geister auf den Wolken spricht.

Mehr der Form als dem Inhalt nach weisen die vier anapästischen Verse in "D. a. L.", die der Devil bei seinem Erscheinen spricht, und die außerordentlich gut durch ihren hüpfenden Rhythmus das unruhige, teuflische Element charakterisieren, auf Byron hin, der neben Moore vor allem dem anapästischen Vers in die englische Dichtung Eingang verschafft hat. Man vgl. "Manfred" I, 1:

"Voice of the 3. spirit:
Like the storm on the surface
*Came the sound of thy spells*"
mit Ten. "I come, o I come, *at the sound of my name*
From the depths and the caverns of Hell where I lie,
I can rush through the torrent and ride on the flame
Or mount on the whirlwind that sweeps thro' the sky." (S. 2).

Wie hat nun Ten. das übernommene Material verarbeitet? Die Parallelen zeigen zur Genüge, daß er immer versuchte, das Fremdgut nicht unverändert zu übernehmen. Dennoch blieb es meist in seinem Ursprung kenntlich. Oft führte er breit aus, was er im Ansatz vorfand; oft verschmolz er zwei Bilder oder Motive verschiedenen Ursprungs zu einem neuen, und oft nahm er auch nur kleine Umstellungen und Aenderungen vor. Das braucht aber nicht immer bewußt geschehen zu sein. Es ist sehr wohl möglich, daß er eine Menge dichterischen Gutes anderer Autoren zu seiner dauernden Verfügung hatte, ohne es aber nun gerade wörtlich wiedergeben zu können, und daß so ein Teil gerade der unwesentlichen Aenderungen zustande kam.

Es bleibt nun noch die Frage, ob nicht abgesehen von all diesen einzelnen motivischen und rein sprachlichen Entlehnungen Ten's "D. a. L." irgendwie in seinem Gesamtaufbau durch ein zeitlich voraufliegendes Drama bedingt ist. Die Frage läßt sich nicht ohne weiteres mit ja beantworten, aber es zeigt sich doch eine merkwürdige Verwandtschaft mit Shakespeare's "Tempest", besonders in bezug auf die Gruppierung der Charaktere. Nur daß bei Ten. vieles mit umgekehrtem Vorzeichen versehen ist. Der Magier ist hier Prospero, dort Magus; neben Prospero steht seine junge und edle Tochter Miranda; neben Magus steht sein junges, untreues Weib Amoret. Prospero hat den guten Geist Ariel in seinem Dienst, Magus den bösen Geist Devil. Beide haben absolute Macht über diese Hilfsgeister. Miranda wird begehrt von Ferdinand, *Stephano,* Caliban, Trunculo; Amoret von den sechs Werbern, unter denen auch ein Seemann *Stephanio* ist! Von Prospero werden alle gerecht, aber milde bestraft. Aehnlich hatte es der Devil in "D. a. L." vor. Szene ist in beiden Fällen eine Hütte im Walde. Hier wie dort wütet ein Sturm. Es ist zwecklos

und unwissenschaftlich, Zusammenhänge zu ertüfteln, wo keine sind. Aber hier scheint mir doch gerade in der Anordnung der Personen im Drama eine deutliche Abhängigkeit sichtbar zu werden. Natürlich ist bei Ten. vieles hinzugefügt; als Beispiel dafür sei nur genannt das verbreitete Motiv des heimkehrenden Gatten (s. "Odyssee", Plautus "Amphitryon", Shakespeare "Tam." und a. a. O.). Schließlich muß noch erwähnt werden, daß Ten. manches an wissenschaftlicher Literatur gelesen und verarbeitet hatte. (Z. B. auch in der Schule).

Eine ganze Reihe von Zusammenhängen hat sich vor uns enthüllt. Andere mögen vorhanden und von mir noch nicht erkannt sein. Und trotzdem müssen wir sagen, daß dieses erste Drama Ten.'s eine verhältnismäßig große Ursprünglichkeit besitzt, die allerdings von dem Herausgeber sowohl wie von anderen englischen Kritikern überschätzt wird.

### 8. Kapitel: "D. a. L." im Lichte der Kritik.

Von den Rezensionen, die unmittelbar nach der Veröffentlichung von "D a. L." erschienen sind, sollen uns hier drei kurz beschäftigen. Sie finden sich in "The Times Literary Supplement", im "Spectator" (Verfasser Richard Church) und in "The Nation and Athenaeum" (Verf. Edmond Blunden) (Erscheinungsdaten s. Literaturverzeichnis). Vergleicht man die oft zu scharfen und ungerechten Kritiken, die seinerzeit zu Ten.'s ersten von ihm selbst veröffentlichten Dichtungen erschienen sind, (z. B. die Kritik Prof. Wilson's in "Blackwood's Magazine" — May 1832 — zu den "Poems" von 1832) mit denen, die neuerdings zu diesem noch weiter zurückliegenden Werk geschrieben worden sind, so könnte man meinen, daß hier des Guten doch etwas zu viel getan worden wäre. Es sei denn, daß es den Verfassern darum zu tun gewesen wäre, in erster Linie das Gute hervorzuheben. Man kann außerdem bei den Verfassern der Reviews nur eine flüchtige Lektüre voraussetzen. Das zeigt die Rezension in "T. L. S.", in der behauptet wird: ". . . the Lady (whose shape the Devil has assumed at her husband-magician's bidding). . . ." Das stimmt nicht, denn der Devil setzt sich gerade den schwersten Beschimpfungen durch den Magier aus, als er vor diesem in dem Gewand der Amoret erscheint. Das Urteil der "T. L. S." lautet: "But though immature, it is also most astonishingly mature in a great deal of the matter put into the mouth of the characters. This is the dominant impression which it makes on the reader and for the best of reasons." An anderer Stelle heißt es: ". . . . there is plenty of action and quick interchange of homely wit as the various suitors of the Lady . . . employ the idiom of their parts." Daß in dem Fragment "plenty of action" ist, muß zumindest bezweifelt werden nach dem, was die Untersuchung

ergeben hat. Church im "Spectator" vergleicht Ten. mit Shakespeare: "We see him before his hair was combed by Queen Victoria; a precocious imp, playing with the idea of cuckoldom in a manner as volatile and witty as that of the Shakespeare of 'Much Ado about Nothing'". Er sagt weiter: ". . . . . it shows an almost mature sense of situation". Die Untersuchung des Aufbaus von "D. a. L." hat uns zu einem anderen Ergebnis geführt. Ich brauche hier nicht zu wiederholen, was dort schon gesagt worden ist. Jedenfalls kann von einem "mature sense of situation" keine Rede sein. Church hat aber unzweifelhaft recht, wenn er "the wide range of reading" und "the young poet's interest in science and mathematics" hervorhebt. Wir hatten Gelegenheit, das an Hand des Textes festzustellen. Church stützt auch die Ansicht, die sich aus der Untersuchung des Devil-Monologs ergab, nämlich, daß es sich hier um Gedankengänge der Philosophie Berkeley's handelt. Auch Blunden in "Nation and Athenaeum" rühmt das Jugendwerk außerordentlich. Wir können ihm noch folgen, wenn er sagt: "but nothing in the lyrics of his youth comes to the reader with the impact of this long poetic play." Etwas übertrieben klingt schon folgender Satz: "Indeed, one may venture so far as to say that genius appears nowhere in all Tennyson's seminary of verse in more sparkling eagerness than in this amusement of the rectory". Immerhin würde sich das mit der von uns gezogenen Folgerung berühren, daß Ten. gewaltsam seine natürliche Art in fremde Bahnen gelenkt hat. Wir können aber dem nicht mehr zustimmen, daß Blunden sagt: "Ingenius construction like this and a sensual motive running clearly through so many variations of incidents, seldom come from a poet fourteen years old". Und an anderer Stelle "It is a definite work, planned and provided. . . ." Daß Ten. für seine Jugend außerordentliches geleistet hat, bleibt unbestritten, aber diese Prädikate kann man doch nicht für ihn in Anspruch nehmen. Blunden betont, wie auch Church, Ten.'s hohen Stand in bezug auf Allgemeinwissen.

Mehr oder weniger haben alle drei Rezensenten die Distanz empfunden und betont, die zwischen diesem Erstlingswerk Ten.'s und seinen anderen poetischen Schöpfungen besteht. Z. B. heißt es in "T. L. S.": "As a biographical document therefore 'The Devil and the Lady' is of high value: the reader can hardly fail to see the entire Tennyson-family in the background; the chaff, slang and the high spirits of a family of boys break out on almost every page however serious the young poet was; and it is this quality which makes 'The Devil and the Lady' so different from comparable Juvenilia, and gives it a freshness and a liveliness rare if not quite unparalleled among such curiosities".[1]) Wie eng

[1]) Der Kritiker in "T. L. S." vermutet sogar, daß das Drama von Ten., als Devil, und seinen Geschwistern im Garten gespielt worden sei.

man den Zusammenhang mit der Familie annehmen will, lasse ich anstehen, wesentlich ist hier, daß der Atem einer frischen, derben Jugendlichkeit sich jedem Leser unmittelbar aufdrängt. Ueber die Konzeption des Dramas, bez. über seine literarische oder nichtliterarische Bedingtheit äußert sich "T. L. S." folgendermaßen: "For readers to-day the plot and the characters are likely to draw their virtues quite as much from the domestic circumstances of their origin as from anything which their young creator put into them from books". Damit ist diese Frage so beantwortet, wie ich sie oben (s. Kap. 4) zu beantworten versuchte. Daß das Fragment "in the Elizabethan manner" geschrieben ist, ist für alle drei Kritiker ohne weiteres gegeben. Von ihnen zweifelt auch niemand daran, daß es durchaus eine Komödie ist. Die nähere Prüfung läßt aber eine uneingeschränkte Anerkennung dieser Feststellung nicht zu. Ich zitiere nun noch eine bemerkenswerte Stelle von Church im "Spectator" "It (das Fragment) shows in embryo that many-sided and often self-contradictory personality which we recognize in the mature work of the poet. Though we may accuse Tennyson of sugary sweetness and heavy moralizing, we have to recognize that as an artist he had an Homer-like objectiveness of vision, and consequently a clean, hard line. The buds of all these qualities are found in this sapling." Wir lassen diese Frage offen bis zum Schlußkapitel.

### Schluß: "D. a. L." in seiner Bedeutung für die Gesamterfassung des Dichters.

Versuchen wir nun, ein Gesamtbild der Persönlichkeit Ten.'s um die Zeit der Abfassung von "D. a. L." zu bekommen, so würde das etwa folgendermassen aussehen: er hat sich in den Jahren, die hinter ihm liegen, ein reiches Wissen angeeignet. Sein Verhalten bis dahin war fast ausschließlich rezeptiv. Daran ändern die unter dem unmittelbaren Einfluß seiner Lektüre geschriebenen Verse à la Pope, à la Thomson und à la Scott nichts. Diese Nachnahmungen sind nur zu betrachten als eine Selbstprüfung über die (vor allem formale) Beherrschung des verarbeiteten Stoffes. Mit "D. a. L." wird Ten. zum ersten Mal eigentlich produktiv. Gewiss, er hatte, wie sich "T. L. S." ausdrückt "a head brimful of newly acquired Elizabethanisms" und war "yeasty with all sorts of miscellaneous information and ideas", aber man darf doch nicht übersehen, daß trotz alledem hinter "D. a. L." ein Ausdruckswille steht, der mehr will als aufgenommene Stoffe wiedergeben. Es drängt den Jugendlichen zur Selbstaussprache, weil er darin einen Weg sieht, über die Schwierigkeiten in seinem Inneren Herr zu werden. Die Einheit von Subjekt und Objekt, die im Kindesalter noch vorhanden war, ist gesprengt. Der Jugendliche

sieht die Welt zum ersten Mal als ein Etwas, das ihm fremd, ja feindlich gegenübersteht. In dieser Lage befindet sich Ten. Das sagen, heißt nicht, etwas in das Drama hineindeuten, was nicht darin steht. Diese Stimmung ist der Hintergrund des Dramas. Sie ist nicht überall greifbar, ja sie scheint oft ins Gegenteil umzuschlagen. Aber auch das ist ja wieder charakteristisch, daß der Jugendliche selbst keine Klarheit hat, wie er den Dingen gegenübersteht. Daraus erklärt sich das Widerspruchsvolle seines Denkens, daraus erklären sich auch die Widersprüche bei Ten.

Im Naturerlebnis ist bei ihm die Kluft zwischen Welt und Ich überbrückt dadurch, daß ein neues Verhältnis zur Natur gefunden wurde: das "Erleben der Natur", dem das Fernsein von der Natur vorangegangen ist, und dem das Bewußtsein der Subjekt-Objekt- Spaltung immer zugrunde liegt, trotz aller Intensität, die das Naturerlebnis haben mag. Aber dieses Naturerlebnis ist bei Ten. kein volles Offensein gegen alle Erscheinungsformen der Natur. Es empfängt seinen spezifischen Charakter durch die Subjektivität des Erlebenden. Diese Subjektivität ist bestimmt durch Umbruch, durch Umwertung der Werte. Dieser Umbruch geht unter schweren Erschütterungen vor sich. Das Gefühl der Zerrissenheit kommt auf. Ten. kannte es sehr wohl. Von hier aus erscheint alles, was in der Natur zerrissen ist, was aufgewühlt ist, verwandt. Es wird als der Ausdruck des eigenen Inneren in das Erleben hineingezogen. Ten. erlebt sich, seine eigene Unsicherheit, seine Angst, seine Verachtung in der Natur. Von da aus kommen wir zum Verständnis der Vorliebe für die romanesken Naturerscheinungen. Uebertragen wir den romanesken Gestaltungswillen auf die geistige Welt, so entstehen die Produkte der Fancy, die alle Berührung mit der Wirklichkeit verloren haben und die in sich selbst gegensätzlich und widerspruchsvoll sind. (Vgl. die Monologe, die Vergleiche und Metaphern). Aber das ist noch nicht der ganze Ten. jener Zeit. Die Entwicklung reißt nicht auf einmal den ganzen Menschen in die Krisis hinein. Der echte, derbe Landjunge scheint noch durch. Von ihm kam der frische Naturalismus in das Fragment. Wie aber verhält es sich mit Wissenschaft, Religion, Moral? Ten.'s große Liebe zur Wissenschaft hat kaum eine Abschwächung erfahren. Was sie hier in "D. a. L." so besonders stark in den Vordergrund treten läßt, ist die Tatsache, daß das Wissen hier noch nicht nur die Grundform des Erlebens bestimmt, sondern unmittelbar als wissenschaftlicher Stoff in das Drama einging. Ten.'s Empfänglichkeit für die Wissenschaft und ihre Ergebnisse ist e i n e Seite seiner großen Rezeptivität. Die Religion war dem Fünfzehnjährigen Nebensache. Die Tiefe des Glaubens kannte er noch nicht, darum auch nicht die Krisis. Umso einsichtiger war ihm die Notwendigkeit der

Moral. Darin ist er ein typischer Engländer. (Bunyan sagt: "The soul of religion is the practical part"). Aber er sah die Moral nicht als inneres, freiwillig anerkanntes Gesetz, sondern als Forderung äußeren Zwanges. Das wurde bewirkt durch seine jugendliche Befangenheit. Er sah die Moral so, wie sie ihm gegenübertrat, als eine Forderung, die er erfüllen mußte, ohne ihren tieferen Sinn zu verstehen und ohne sie bejaht zu haben. Deshalb konnte dieser junge Ten. gleichzeitig eine starke Neigung zur ästhetischen Lebensform haben, denn die Kluft zwischen ethischer und ästhetischer Lebenshaltung reißt erst dann auf, wenn die Verpflichtung zur ethischen Lebensform dem Menschen als eine persönliche Verantwortlichkeit, als persönlicher Auftrag bewußt und von ihm freiwillig auf sich genommen wird.

Ist nun mit dieser kurzen zusammenfassenden Darstellung seines Charakters das Phänomen Ten. erklärt? Wir haben gesehen, was an einzelnen Tendenzen vorhanden war; wir haben versucht, seine geistig-seelische Situation in jener Zeit zu erfassen. Und doch bleibt der tiefste Grund seiner, wie jeder Persönlichkeit wissenschaftlicher Erfassung und Zergliederung unzugänglich. Warum wurde er ein Dichter? Warum war seine Begabung lyrischer, nicht dramatischer Natur? Wir machen halt vor dem Irrationalen im Menschen, vor dem Schöpferischen im Dichter. Hier reicht keine Erklärung mehr aus. Daß sich aber in "D. a. L." wirklich schon der Dichter meldet, werden die zitierten Verse und die allgemeine Darstellung nachgewiesen haben. Um das noch einmal zu erhärten, sei hierher ein Teil des Monologes gestellt, den der Devil am Schluß des I. Aktes hält. Hand in Hand mit der packenden Darstellung geht eine Behandlung des Verses, die uns in Erstaunen setzen muß: (S. 21 f.)

(Going to the timepiece)
"Half after midnight! These mute moralizers,
Pointing to the unheeded lapse of hours,
Become a tacit eloquent reproach
Unto the dissipation of this Earth.
There is a clock in Pandemonium,
Hard by the burning throne of my Great Grandsire,
The slow vibrations of whose pendulum,
With click-clack alternation to and fro,
Sound "EVER, NEVER!" thro' the courts of Hell,
Piercing the wrung ears of the damn'd that writhe
Upon their beds of flame, and, whensoe'er
There may be short cessation of their wailings,
Through all the boundless depth of fires is heard
The shrill and solemn warnig "EVER, NEVER."
Then bitterly, I trow, they turn and toss
And shriek and shout, to drown the thrilling note".

Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, wie sich der so gekennzeichnete Ten. weiterentwickelte. Die natura-

listische Darstellungsweise hat er endgültig aufgegeben. Wie viel er dadurch verlor, wurde oben erwähnt. Der Aesthetizismus rückte in den Vordergrund. Ten. fragte nach dem schönen Klang der Worte, wenig mehr nach ihrem Gehalt. So entstanden Gedichte wie „Marion", „Lisette", „Amy" [1]), und die bekannten „Claribell", „Lilian", „Isabell" usw. Alle diese Mädchengestalten sind in den schönsten Farben geschildert. Ein Beweis dafür, daß die negative Auffassung der Frau in "D. a. L." nur Ausdruck einer vorübergehenden Blasiertheit, hervorgerufen durch den Einfluß literarischer Vorgänger, war. Das romaneske Element setzt sich fort in „Armaggedon"[2]) und in einer Reihe von Gedichten der „Poems by Two Brothers" besonders in der „Ode on Sublimity". Dort lauten vier Verse:

"But most I love that sky, when dark with storms,
It frowns terrific o'er this wilder'd earth,
While the black clouds, in strange and uncouth forms
Come hurrying onward in their ruinous wrath."

Die nahe Verwandtschaft mit ähnlichen Schilderungen in "D. a. L." springt in die Augen. Vgl. dazu noch:

"Oh ye wild Winds, that roar and rave" ("P. b. T. B.")

u. a. Die pessimistische Stimmung kommt vor allem zum Ausdruck in "Remorse" und "I wander in Darkness and Sorrow", wenngleich sie auch hier wenig echt anmutet. Der Kampf zwischen Aesthetizismus und ethischer Weltanschauug, zwischen Kunst und Leben läßt sich verfolgen in den beiden Fassungen von "The Palace of Art". In der Fassung von 1842 ist der l'art pour l'art-Standpunkt überwunden. Der "Artist" ist zum "Poet" geworden (s. Seminarsitzung vom 19. V. 1931). Damit ist zugleich eine Neubelebung und Verinnerlichung des Glaubens gegeben, der in den "Supposed Confessions" erschüttert und in "The Two Voices" durch die Nacht der Verzweiflung hindurchgegangen war, und der in "In Memorian" wieder eine Macht wird, die Ten. über den Verlust seines besten Freundes Hallam zu trösten vermag. "Ulysses" ist die Abwendung vom Beschaulichen und das Bekenntnis zur Tat. "Enoch Arden" zeigt uns die sittliche Tat der Selbstüberwindung in Freiheit und Ueberzeugung. Die Wortkunst Ten.'s und seine bildnerische Kraft feiern Triumphe in "The Lotos-Eaters" und in "The Lady of Shalott". Um diese Zeit sind aus seinem poetischen Vokabular alle die robusten und trivialen Worte ausgeschieden, die "D. a. L." gegenüber den anderen Dichtungen ein so besonderes Gepräge gaben. In den späteren Dramen verwandte

[1]) Veröffentlicht in "The Nineteenth Century" April 1931.
[2]) Veröffentlicht in "The Nineteenth Century" March 1931
(Neuerdings erschienen in "Unpublished Early Poems of Alfred Tennyson" London Macmillan 1932.)

Ten. den archaischen Stil wieder, z. B. in "Thomas a Becket", auf das in "D. a. L." die Verse vorausweisen:

> "When a second Becket
> Shall thunder excommunication
> From out his lordly see of Canterbury." (S. 20)

aber vom Naturalismus der Renaissance ist hier nichts mehr zu spüren. Der Humor kommt zu seinem Recht in "Walking to the Mail", "St. Simon Stylites", "Northern Farmer, Old Style" und "Northern Farmer, New Style". Die Ansätze in "D. a. L." versprachen mehr. Wir sahen, warum diese Erwartungen nicht in Erfüllung gingen.

Wie in "D. a. L.", so nährte Ten. auch später seine Dichtung aus den verschiedensten Quellen. Er nahm immer neue Anregungen, immer neue Stoffe auf, aber sie waren ihm jetzt nur noch Material, das er selbst erst zu neuen Formen prägte. So verarbeitete er geschichtliche Stoffe in "A Dream of Fair Women" u. a. Die Artussage gestaltete er in den "Idylls of the King". Politische Taten wurden verherrlicht in "The Charge of the Light Brigade". Selbst die philosophischen Anschauungen des Epikuräers Lucrez übertrug er in "Lucretius". Er stand in seiner Zeit und lebte mit seiner Zeit. Er hat sich mit dem Evolutionismus seines Zeitalters auseinandergesetzt, und vermöge seiner großen Weite und seiner außerordentlichen Fähigkeit, fremde Elemente in sich aufzunehmen und mit seinem eigenen Wesen zu einer organischen Einheit zu verbinden, ist er der typische Repräsentant des Frühvictorianismus geworden. Er hat die Ergebnisse der aufblühenden Naturwissenschaften in sein Weltbild aufgenommen und sie mit seinen religiösen Anschauungen verbunden. So konnte er der "Poet Laureate" eines Zeitalters werden, für das dieser Synkretismus bezeichnend war, und das sich sein aus der Vielheit gewonnenes einheitliches Weltbild durch nichts zerstören ließ, noch lassen wollte. Zwischen "The Devil and the Lady" und "Crossing the Bar" steht ein Dichterleben, das seinem eigenen Volk und auch anderen Völkern immer etwas zu sagen haben wird.

# Literatur.


The Devil and the Lady by Alfred Tennyson ed. C. B. L. Tennyson, London Macm. 1930.
A Concordance to "The Devil and the Lady" by A. E. Baker, London 1931. The Golden Vista Press.
Tennyson's Unpublished Poems I. Boyhood and Youth
II. Cambridge and After
In: "The Nineteenth Century and After." 1931, March, Apr.
Unpublished Early Poems of Alfred Tennyson. ed. C. B. L. Tennyson London Macm. 1932.

Rezensionen zu "The Devil and the Lady."
Time's Literary Supplement (T. L. S.): Tennyson's Earliest Piece, Lond. Jan. 30. 1930, S. 75.
The Spectator, Tennyson Uncombed, Febr. 8. 1930 by Richard Church, S. 202.
The Nation and Athenaeum, News of Alfred Tennyson by Edmund Blunden. Febr. 22. 1930, S. 705.
Ein anderer Aufsatz: Tennyson and Lucretius. By Ortha, L. Wilner Univers. of Chikago in "The Classical Journal." 1930, Febr. S. 347 ff.

Tennyson-Ausgaben:
The Works of Alfred Tennyson, London u. Newyork 1890 cont.
Ten. Poems annotated by A. L. Tennyson, ed. by Hall. 9 vols. 1907.
The Early Poems of Alfr. Lord Ten. ed. with a critical introd . . . . by I. Ch. Collins, London 1900.
Poems by Two Brothers, London & New York 1893.
A. T. Quiller-Couch: Ten.'s Poems with an Introduction," 1904.
Baker, A Concordance to the poetic and dram. Works of Ten 1914.
The Suppressed Poems of A. T. ed. by C. Thompson, 1910.

Es folgen die wichtigsten Erscheinungen über Tennyson möglichst in chronologischer Reihenfolge.
Tennysoniana 2. Auflage London Pickering & Co. 1879.
Alfred I. Church: The Laureate's Country. 1891.
Eugene Parsons: T.'s Life and Poetry — and Mistakes Concerning Ten., 1893.
Stopford A. Brooke: Ten. His Art and Relation to Modern Life. 1894.
Hugh Walker: The Age of Tennyson 1897 (Handbook of Englisch Lit.)
Morton Luce: Handbook to Ten.'s Works. London 1897.
„ New Studies in Tennyson. Clifton 1893.
„ Tennyson. 1901 (Temple Primers).
E. Hershey Sneath: The Mind of Ten. His Thoughts on God, Freedom, and Immortality. 1900.
Andrew Lang: Tennyson 1901.
Alfred Lyall: Tennyson 1902.
Mustard: Classical Echoes. 1904.
Hallam Lord Ten.: Alfred L. Ten. A Memoir by his son. London 1906.
Roman Dyboski: Ten.'s Sprache und Stil. Wien u. Lpzg. 1907.
Canon Ainger: Ten. for the Young.
Lockyer: Tennyson as a student and Poet of Nature. Lond. 1910.

Hallam, Lord Ten.: Ten. and his friends. 1911.
Brooks: Alfred Ten., A modern sage. 1914.
J. G. Jennings: An Essay on Metaphor in Poetry, Glasgow & Bombay 1915.
Thomas R. Lounsbury: The Life and Times of Ten. London 1915.
Robinson: Tennyson's Use of the Bible 1917.
I. F. A. Pyre: The Formation of Ten.'s Style.: Languag. & Lit. 1921. in Univ. of Wisc. Stud.
Holmes: Ten. The Poet as Philosopher 1921.
Hugh I' Anson Fausset: Ten. A modern Portrait. Lond. 1923.
Harold Nicolson: Ten. Aspects of his Life, Character und Poetry. Lond. 1925.
Müller, ungedr. Dissert. Marburg: Ten. Erlebnis und Dichtung. Marb. 1925.
Tennyson as seen by his Parodists. 1926.
Japiske: The Dramas of A. L. Tennyson. 1926.
Naughton: Ten. An introduction. 1928.
Gains Glen Atkins, D D. L. H. D Reinspecting Victorian Religion. Macmillan 1928.

Cambridge History of English Literature.
Walzel, Handbuch, Engl. Lit. im 19. u. 20. Jh. von B. Fehr. Potsdam 1923.
Arnold Schröer, Grundzüge u. Haupttypen der Engl. Literaturgesch. Bln. Lpzg. 1922.
Sefton-Delmer, 18 Ed. English Literature, Bln 1930.
Elizabethan Drama by Felix E. Schelling. Boston & New York. 1908.

Deutschbein: System der neuenglischen Syntax Lpzg. 1928,
Deutschbein-Mutschmann-Eicker: Handbuch der engl. Gramm. Lpzg. 1931.
Deutschbein: Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932.
" Kollegs.
Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam 1923—25.
Das Wortkunstwerk. Lpzg. 1926.
Ermatinger; Das dichterische Kunstwerk. Lpzg. Berlin 1921.
Die Kunstform des Dramas II. Aufl. Leipzig 1931.
Wilhelm Schneider: Meister des Stils über Sprach- und Stillehre. Leipzig und Berlin 1923.
Spranger: Die Psychologie des Jugendalters.
Fritz Künkel: Jugendcharakterkunde, Schwerin: Berlin 1930.
W. Windelband „Lehrbuch der Geschichte der Philosophie" 12. Aufl.

# Lebenslauf.

Geboren am 1. Oktober 1905 in Lüttringhausen bei Remscheid, besuchte ich, Adolf Füting (evangelischen Bekenntnisses, preußischer Staatsangehörigkeit) vier Jahre die dortige Volksschule. Dann ging ich auf das Realgymnasium zu Lennep, das ich 1921 mit Obersekundareife verließ.

Von 1921 — 1927 war ich in dem Fabrikbetrieb meines Vaters tätig. Da mich dieser Beruf nicht ausfüllte, legte ich im Februar 1928 nachträglich am Realgymnasium in Honnef meine Reifeprüfung ab, um so das philologische Studium beginnen zu können.

Ich wählte die Studienfächer Englisch, Deutsch, Religion und bezog im Sommer 1928 die Universität Bonn, wo ich zwei Semester blieb. Dort bestand ich im Frühjahr 1929 die Ergänzungsprüfung im Griechischen. Im S. S. 1929 studierte ich in Marburg, im W. S. 1929/30 in Berlin und vom S. S. 1931 ab ohne Unterbrechung in Marburg. Zwischen das 5. und 6. Semester fällt ein siebenwöchiger Englandaufenthalt.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren:

Deutschbein, Dibelius (†), Helm, Hermelink, Jaensch, Maync, Petersen, Schirmer, v. Soden, Spranger, Walzel, Weber (Bonn), Wrede.

Die Anregung zu dieser Arbeit gab mir Herr Prof. Deutschbein, dem ich für meine philologische Ausbildung zu großem Dank verpflichtet bin.